

DUE DATE SLIP**GOVT. COLLEGE, LIBRARY****KOTA (Raj.)**

Students can retain library books only for two weeks at the most.

BORROWER'S No.	DUE DATE	SIGNATURE

हमारी नाट्य-साधना

[हिन्दी-नाट्य-कला का विकास और इतिहास]

लेखक :

राजेन्द्रसिंह गौड़, एम० ए०

शाराम मेहरा एण्ड को०

मार्शियान, आगरा

अशकः
श्रीराम मेहरा एण्ड को०
माईयान, आगरा

प्रथम संस्करण
मूल्य २।।
सं० २०१०

मुद्रकः
श्री प्रेमचन्द मेहरा
न्यू ईरा प्रेस, इलाहाबाद

स्वर्गीया माताजी
श्रीमती सुन्दरदेवी
तथा
स्वर्गीय पिताजी
श्री लक्ष्मीसिंह गौड़
की
पुण्य धर्म पावन
स्मृति
में

निवेदन

हिन्दी-नाट्य-कला अभी अपने विकास-काल में है। पारचात्य नाट्य-कला से उसे जो स्फूर्ति और प्रेरणा मिल रही है। उसपर अभी भारतीय रंग नहीं चढ़ सका है। इस दिशा में आधुनिक नाटककारों का प्रयास हो रहा है, नये-नये प्रयोग हो रहे हैं, नयी-नयी शैलियों का निर्माण हो रहा है, नये-नये विषयों की खोज हो रही है और प्राचीन तथा अर्वाचीन में समन्वय स्थापित किया जा रहा है। इससे यह आशा की जाती है कि निकट भविष्य में हिन्दी-नाट्य-कला अपनी संस्कृति, अपनी सभ्यता और अपने नये धाताचरण के अनुकूल स्वतंत्र रूप से अपने अस्तित्व का परिचय देने में समर्थ होगी।* जबतक उसका स्पष्ट रूप सामने नहीं आता, जबतक उसकी अपनी कसौटी तैयार नहीं होती, जबतक उसके आदर्शों और उसकी शैलियों का मापदंड स्थिर नहीं होता, जबतक उसकी माँगें पूरी नहीं होती और जबतक हिन्दी-रंगमंच का निर्माण नहीं होता, तबतक उसपर लिखी गयी प्रत्येक पुस्तक अधूरी ही समझी जायगी। प्रस्तुत पुस्तक इसका अपवाद नहीं है।

मैं नाटककार नहीं हूँ। नाट्य-कला के गहन गहरों में भी मेरी पहुँच नहीं है। इसलिप में यह दावा नहीं कर सकता कि इस पुस्तक में जो कुछ है वह सब मौलिक है, सब नया है। बातें वही हैं जो इससे संबंध रखनेवाली अन्य पुस्तकों में देखने को मिलती हैं। उनमें और इसमें भेद केवल इतना ही है कि मैंने उन समस्त विषयों को विद्यार्थियों की सुविधा के अनुसार अमिनव रूप में प्रस्तुत किया है। इस पुस्तक में मैंने नाट्य-कला-संबंधी प्रत्येक बात को स्पष्ट रूप से समझाने का प्रयत्न किया है और तुलनात्मक दृष्टि से भी उस पर विचार किया है।

पूरी पुस्तक आठ अध्यायों में विभाजित की गयी है और प्रत्येक अध्याय में जो विषय लिया गया है उसपर यथाशक्ति पारचात्य और भारतीय दृष्टिकोणों से सारा भाषा में विचार किया गया है। इस प्रकार मैंने हिन्दी-नाट्य-कला के विविध रूपों को विद्यार्थियों तक पहुँचाने की चेष्टा की है। अपनी इस चेष्टा को सफल बनाने के लिए मैंने डा० नगेन्द्र, प्रो० सत्येन्द्र, डा० सोमनाथगुप्त, डा० दत्त० पी० खत्री, श्री गुलाब राय, श्री बजरत्नदास, डा० श्यामसुन्दरदास, डा० लक्ष्मीसागर धारण्येय प्रभृत विद्वानों और कलाकारों की रचनाओं से पूरी सहायता ली है। अतः मैं उनके प्रति हार्दिक कृतज्ञता प्रकट करता हूँ। इस पुस्तक की रचना करते समय लोक-नाट्य की ओर भी मेरा ध्यान गया था, पर उचित सामग्री के अभाव में मैं उसके संबंध में कुछ लिखने का साहस नहीं कर सका। अगले संस्करण में इसपर भी प्रकाश डालने की चेष्टा करूँगा।

मैं अपनी सीमाएँ जानता हूँ। हिन्दी-नाट्य-कला को अपनी इस पुस्तक का प्रधान विषय बनाकर मैंने जो साहस किया है उसका संपूर्ण दायित्व मुझपर है। इसमें मुझसे जो भूलें हुई हैं यदि हमारे पाठक उनके प्रति उदारतापूर्वक मेरा ध्यान आकृष्ट करेंगे तो मैं उनका आभार स्वीकार करूँगा।

२५०, मीरापुर,

राजेन्द्रसिंह गौड़

इलाहाबाद—३

कार्तिक एकादशी, सं० २०१०

विषय-सूची

: १ :

नाटक की मूल प्रवृत्तियाँ और उनका महत्त्व

नाटक की मूल प्रवृत्तियाँ, नाटक का जन्म, साहित्य में नाटक की प्रतिष्ठा, नाटक और रूपक, काव्य में नाटक का स्थान, नाटक और महाकाव्य, नाटक और उपन्यास, नाटक का महत्त्व । ... पृष्ठ १-१५

: २ :

संस्कृत-नाटकों का विकास और हास

संस्कृत नाटकों की उत्पत्ति, संस्कृत-नाटकों की प्राचीनता, संस्कृत-नाटकों पर यूनानी प्रभाव संस्कृत-नाटक का इतिहास, संस्कृत-नाटकों का हास । पृष्ठ १६-२८

: ३ :

संस्कृत-नाट्य-कला का शास्त्रीय विवेचन

हरय काव्य के उपरारण, द्रव्य काव्य के भेद, रूपक के भेद, उप-रूपक के भेद, रूपक के तत्त्व—(१) वस्तु, वस्तु में अर्थ-प्रकृति, वस्तु में कार्य की अवस्थाएँ, वस्तु में संघियाँ, वस्तु-विधान, शंक और हरय, (२) पात्र, (३) रस, (४) अभिनय, (५) वृत्तियाँ, रूपक के प्रारंभिक अंग, रूपक में पात्रों की भाषा । पृष्ठ २९-४५

: ४ :

हिन्दी-नाटकों का इतिहास और विकास

हिन्दी-नाटकों का अम्युदय, हिन्दी-नाटक-रचना में बाधाएँ, हिन्दी-नाट्य-साहित्य का इतिहास, हिन्दी-नाट्य-कला का विकास । पृष्ठ ४६-८१

हिन्दी नाट्य-कला का शास्त्रीय विवेचन

हिन्दी-नाटक के विषय, नाटकों के भेद, सुखान्त और दुखान्त नाटक, सुखान्त नाटक की आधारभूत प्रवृत्ति, नाटक के तत्त्व, नाटकीय विधान में संकलनत्रय का महत्त्व, नाटकीय विधान में संगीत का महत्त्व, हिन्दी-नाटकों पर पारम्पर्य प्रभाव, प्राचीन और आधुनिक नाटक, नाटक में स्वगत-कथन का प्रयोग, नाटक में रंग-संकेतों का महत्त्व । पृष्ठ ८२-१३१

एकांकी की उत्पत्ति और विकास

संस्कृत-एकांकी का जन्म, अँगरेजी-एकांकी का जन्म, हिन्दी-एकांकी का जन्म, एकांकी का महत्त्व, एकांकी की परिभाषा, एकांकी की विशेषताएँ, नाटक और एकांकी, एकांकी और कहानी, एकांकी के मूल तत्त्व, एकांकी के भेद, प्राचीन और नवीन एकांकी, हिन्दी-एकांकी की प्रवृत्तियाँ, एकांकी का भविष्य । पृष्ठ १३२-१८३

२)

नाट्य-साहित्य में प्रहसन का स्थान

नाटक में हास के रूप, प्रहसन का स्वरूप, प्रहसन का प्रयोजन, प्रहसन की वृत्तभूमि, प्रहसन के विषय, प्रहसन में हास्य के सिद्धान्त, प्रहसन में हास्य के चालचलन, प्रहसन में हास की शैलियाँ, प्रहसन के भेद, प्रहसन की प्रगति, साहित्य में प्रहसन का स्थान । पृष्ठ १८४-२१४

रंगमंच और रंगमंचीय नाटक

रंगमंच और नाटक का संबंध, रंगमंच की उत्पत्ति, संस्कृत-रंगमंच की रूप-रेखा, उन-रंगमंच का विकास, जन-रंगमंचीय नाटक, हिन्दी-रंगमंच की स्थापना, रंगमंच और चित्रपट । पृष्ठ २१५-२३८

हिन्दी-नाट्य-कला का विकास

नाटक की मूल प्रवृत्तियाँ और उनका महत्त्व

मानव अनुकरण-प्रिय प्राणी है। बचपन से वह अनुकरण द्वारा ही बोलना, उठना-बैठना, चलना-फिरना और अन्य उप-नाटक की मूल योगी बातें सीखता है। अपनी मातृ-भाषा का ज्ञान प्रवृत्तियाँ भी उसे अनुकरण-द्वारा ही प्राप्त होता है। अनुकरण-द्वारा ही वह हँसना, बात-चीत करना, शुद्ध भाषा का प्रयोग करना तथा शिष्टाचार-संबंधी अन्य बातें सीखता है। इतना ही नहीं, कभी वह मूँछें लगाकर पिता बनता है, कभी हाथ में छड़ी लेकर अव्यापक होने का अभिनय करता है, कभी अपने बड़ों की वेश-भूषा और पहनावे का अनुकरण कर हास्यमय वातावरण की सृष्टि करता है, कभी लकड़ी के डंडे को घोड़े का रूप देकर उसे सरपट दौड़ाता है और कभी स्वयं इंजिन बनकर और अपने समवयस्क बालकों को ट्रेन बनाकर भक-भक करता चलता है। बालिकाएँ भी प्रायः गुड्डे-गुड़ियों के विवाह-द्वारा अपने भावी दाम्पत्य-जीवन का काल्पनिक सुख अनुभव करती हैं। बचपन के इन खेलों में अनुकरण की प्रवृत्ति को कलना से बहुत बल मिलता है। कलना मानव की अनुकरण-प्रवृत्ति को अनु-प्राणित करती है और अनुकरण-प्रवृत्ति सुत शक्तियों को जागरित कर देती है। इस प्रकार मानव स्वयं अपनी अनुकरण-प्रवृत्ति द्वारा अपनी शक्तियों का विकास और अपने अभ्यासों की पूर्ति करता है। यही मानव पशु से ऊपर उठ जाता है।

मानव पशु से एक बात में और भी भेद है। वह आत्म-विकास-प्रिय प्राणी है। उसमें कुछ है, कुछ नहीं है। जो नहीं है, उसी की पूर्ति करना;

पूर्ण मानव बनना, उसके जीवन का ध्येय है, यही उसका परम लक्ष्य है। इस लक्ष्य की सिद्धि में अनुकरण उसको सहायता करता है। अनुकरण आत्म-विकास का सहायक है, साधन है। अपने जन्म से मृत्यु तक अनुकरण-द्वारा वह जितने प्रकार के सांसारिक अनुभव प्राप्त करता है उन्हें वह अपने में पचाकर, अपने हाड़-मांस और रक्त का रंग बनाकर संसार के समस्त नये रूख और नये रंग में प्रस्तुत करता है। इससे उसकी संकुचित सीमाएँ विफसित हो जाती हैं। यही उसके आनन्द का कारण है। इसी आनन्द-प्राप्ति के लिए वह सतत् प्रयत्नशील रहता है। अपने इस प्रयत्न में वह अपने आनन्द को अपने तक ही सीमित नहीं रखता। आनन्द बटोरना ही नहीं, आनन्द पिलेरना भी उसका एक उद्देश्य है। यह स्वयं आनन्दित होकर दूसरों को भी अपने आनन्द से लाभ उठाने का अवसर देता है। इस प्रकार आनन्द के पारस्परिक आदान-प्रदान से उसमें एक नई शक्ति, एक नई प्रवृत्ति—आत्माभिव्यक्ति—का अन्मुख होता है। आत्माभिव्यक्ति द्वारा वह अपने विचार और अनुभव ही नहीं, दूसरों के विचारों और अनुभवों का भी प्रसार करता है। मानव की यही शक्ति साहित्य को जन्म देती है। साहित्य मानव की आत्माभिव्यक्ति का परिणाम है। हमारे काव्य, हमारे उपन्यास, हमारे नाटक—सबके सब लेखक की आत्माभिव्यक्ति नहीं तो और क्या है ! आत्माभिव्यक्ति अपूर्ण मानव को पूर्ण बनाता है। अपने विचारों को दूसरों पर प्रकट करने और दूसरों के विचारों को त्वयं प्रदृष्ट करने में उसकी अपूर्णता नष्ट हो जाती है। इस प्रकार आत्मविकास से अनुकरण और अनुकरण से आत्माभिव्यक्ति को जो प्रेरणा और स्फूर्ति मिलती है यही साहित्य को जन्म देती है और जब उसमें अनुकरण की प्रधानता मिलती है तब नाटक का प्रादुर्भाव होता है। नाटक की मूल प्रवृत्ति है आत्म-विकास और आत्म-विकास का मुख्य साधन है अनुकरण। अनुकरण होता है वेष्ट-भूषा का, स्वर और लहजे का, चाल-ढाल का। यह अनुकरण जितना ही वास्तविक

और प्रकृत होता है, नाटक उतना ही सफल, लोक-प्रिय, प्रभावशाली और कलापूर्ण होना है।

नाटक की जिन मूल प्रवृत्तियों का अभी उल्लेख किया गया है उन्होंने मानव-हृदय और मस्तिष्क को नाटक-रचना

नाटक का जन्म की ओर कब और कैसे प्रेरित किया—यह ईश्वर की सत्ता की भाँति ही रहस्यपूर्ण है। वास्तव में नाटक उतना ही प्राचीन है जितना मानव-जीवन। मानव की उत्पत्ति के साथ ही नाटक का जन्म हुआ है। विकासवाद के सिद्धांत के अनुसार आज का सम्य मानव आरम्भ में वनमानुस रहा होगा। उस समय उसकी मुख्य आवश्यकता रही होगी जुधा-शान्ति। जुधा-शान्ति के पश्चात् जीवन की रक्षा का प्रश्न भी उसके सामने आया होगा और जब उसे अपनी इन शारीरिक आवश्यकताओं की पूर्ति में बाधाएँ मिली होंगी तब उसने एकाकी जीवन त्यागकर सामूहिक रूप से जीवन व्यतीत करने और उन बाधाओं पर विजय पाने की चेष्टा की होगी। अपनी इस चेष्टा में वह कभी पराजित हुआ होगा और कभी विजयी। पराजित होने पर उसने प्रकृति की अपार शक्ति की पूजा की होगी और विजयी होने पर अपने उल्लास की अभिव्यक्ति। धीरे-धीरे मनोविकारों के अभ्युदय और सम्यता के विकास के साथ-साथ उसने प्रणय का—दाम्पत्य प्रेम का—भी आनन्द लूटा होगा। सम्भव है, सर्वप्रथम प्रेमानुभूति ने ही उसे नृत्य करने के लिए विवश किया हो और उसी अवसर पर उसकी स्वर-तहरी ने संगीत का रूप धारण कर लिया हो। जो भी हो, किसी ने उसे देखा नहीं, किसी ने उसे समझा नहीं। आज हम अनुमान और कल्पना के सहारे इस बात को स्वीकार कर लेते हैं कि उन वनमानुसों ने अपनी जुधा शान्त करने, अपनी जीवन-रक्षा करने, अपनी प्रणय-लिप्सा को तृप्त करने तथा प्रकृति की अपार शक्ति की पूजा एवं अर्चना करने के लिए जो भी प्रयत्न किये होंगे और उन प्रयत्नों

के फलस्वरूप उन्हें जो भी अनुभूतियाँ प्राप्त हुई होंगी उन्हीं के आधार पर नाट्यकला का जन्म हुआ है।

नाट्यकला मानव की प्राचीनतम धरोहर है। इसने मानव-जीवन के इतिहास को सुरक्षित रखा है। हमारे आज के साहित्य में नाटक का जो रूप हमें दिखाई देता है वह रूप उस समय उसका न रहा होगा, इसमें कोई सन्देह नहीं, पर जिन मूल प्रवृत्तियों ने उस अधकारपूर्ण युग में नाटक को जन्म दिया वे अब भी हैं और सृष्टि के अन्त तक बनी रहेंगी। आज के सम्य युग में नाटक-रचना की जो प्रेरणा मिल रही है और भविष्य में इस दिशा में जो भी प्रेरणा मिलेगी उसके मूल में भी यही प्रवृत्तियाँ इसी प्रकार कार्य करती हुई दौल पड़ेंगी।

यह है नाटक के जन्म की फाल्गुनिक कथा। हम इस कथा को सत्य मानें अथवा न मानें, हम इस पर विश्वास करें साहित्य में नाटक अथवा न करें—एक बात तो हमें माननी ही होगी की प्रतिष्ठा और यह यह कि जो सामाजिक अथवा मानसिक प्रवृत्तियाँ नाटक को जन्म देती हैं उनके कारण साहित्य में उसका महत्त्व अत्यधिक हो जाता है। अब हमें यह देखना है कि उसे यह महत्त्व कब और किस स्थिति में प्राप्त होता है।

हम अभी बता चुके हैं कि अनुकरण-मात्र से नाटक का जन्म होता है। नाटक अभिनय की अपेक्षा रखता है। जबतक अनुकरण अभिनय का रूप धारण नहीं करता तबतक वास्तविक श्रयों में उसे नाटक अथवा रूपक की उपा नहीं दी जा सकती। नाटक में अभिनय का होना अनिवार्य है। अभिनय का अर्थ है—धार्मिक चेष्टाओं-द्वारा हृदय के भावों का प्रकाशन। साहित्य में ऐसी समस्त चेष्टाओं का गूल्यांकन तभी होता है जब वे तत्संबंधी नियमों के साँचे में ढल जाती हैं। कहने का वात्सल्य यह है कि साहित्यिक अनुशासन के अन्तर्गत आने से ही रूपक अथवा नाटक को साहित्यिक रूप प्राप्त होता है और हम उसे नाट्य-साहित्य कहते हैं।

नाट्य-साहित्य सभ्यता और संस्कृति की उच्चता का द्योतक है। जो जाति जितनी सभ्य और सुसंस्कृत होती है, उसका नाट्य-साहित्य उतना ही उच्च कोटि का होता है। यही कारण है कि यह विश्व की सभी जातियों और सभी देशों में नहीं पाया जाता। कुछ जातियों में रूपकों का प्रचार तो है, पर उन्हें साहित्यिक रूप नहीं मिला है। ऐसी जातियाँ असभ्य ही समझी जाती हैं। अर्द्ध सभ्य जातियों में भी बहुत सी ऐसी हैं जिन्होंने वास्तविक अर्थों में तो नाट्य-साहित्य का विकास नहीं किया है, पर रूपकों के संगीत, नृत्य, भावभंगी, वेश-भूषा आदि भिन्न-भिन्न आयुष्यक और उपयोगी श्रमों में अपनी रुचि-विशेष के अनुसार परिचर्तन और परिवर्धन करके उसके अनेक भेदों और उप-भेदों की सृष्टि की है। सभ्य जातियों ने नाट्य को शास्त्रीय अथवा साहित्यिक रूप धारण दिया है, पर जैसा कि पहले बताया जा चुका है, उसे भी उनकी सभ्यता एवं संस्कृति के अनुसार उन्नत रूप मिला है। नाटक, वास्तव में, उसी समय साहित्य की भेणी में आता है जब उसमें अभिनय के साथ ही कथोपकथन का आयोजन होता है। कथोपकथन जितना संयत, जितना शिष्ट, जितना विचारपूर्ण और गंभीर होता है, नाटक उतना ही साहित्य तथा तत्संबंधी जाति की मर्यादा और गौरव बढ़ाता है। नाटक हमारी संस्कृति और सभ्यता का रक्षक है। उससे हमारे प्राचीन और भूत—दोनों की रक्षा होती है और उसी से भविष्य की भी प्रेरणा मिलती है। विदेशों में आर्य जाति और उसके संस्कृत साहित्य को जो सम्मान मिला है उसमें अभिमान शाकुंतल का भी हाथ है।

अब यह प्रश्न उठता है कि नाटक है क्या? व्युत्पत्ति की दृष्टि से नाटक संस्कृति की नट् धातु से बना है। नट् का नाटक और अर्थ है—सात्विक भावों का प्रदर्शन। प्राचीन समय में सात्विक भावों का प्रदर्शन करनेवाला व्यक्ति नट कहलाता था। इस प्रकार जिस साहित्य का संबंध

नट से होता था उसे नाटक कहते थे ! नाटक का अभिनय अथवा किसी भी अवस्था का अनुकरण नाट्य कहलाता था । नाट्यमें रस की प्रधानता होती थी । उसमें भावों के अभिनय के साथ-साथ कयोरूप्यन भी रहता था । उस समय यह रूपक का एक भेद था, पर आगे चलकर यही रूपक का पर्याय हो गया । रूपक में अभिनय करनेवाला किसी दूसरे व्यक्ति का रूप धारण करके उसके अनुसार हाव-भाव करता और बोलता था । यह कार्य वह रसनी उत्तमता से करता था कि उसमें और वास्तविक व्यक्ति में प्रत्यक्षतः कोई अन्तर नहीं रह जाता था । इससे यह स्पष्ट है कि रूपक में अनुकरण की प्रवृत्ति को नाट्य का रूप धारण करना परमावश्यक है । केवल अनुकरण न तो नाटक ही है और न रूपक ही । वह एकमात्र बालकों का खेल है । इस प्रकार नाटक और रूपक में कोई मौलिक भेद नहीं है । प्राचीन संस्कृत-साहित्य में रूपक का प्रचलन था, आज हम उसी अर्थ में नाटक का प्रयोग करते हैं ।

हम अन्यत्र कह आये हैं कि रूपक में संगीत और काव्य का विधान होता है । ऐसी दशा में प्राचीन-संस्कृत-आचार्यों काव्य में नाटक ने उते काव्य के अन्तर्गत माना है । उनके अनुसार काव्य का स्थान काव्य के दो भेद होते हैं—एक दृश्य, दूसरा श्रव्य । श्रव्य काव्य पढ़े भी जा सकते हैं और सुने भी जा सकते हैं । उनके द्वारा पाठकों अथवा श्रोताओं के हृदय में शब्दों के पठन अथवा श्रवण द्वारा रस-संचार होता है । दृश्य काव्य में शब्दों के अतिरिक्त पात्रों की वेश-भूषा, उनकी आकृति तथा उनके अभिनय से दर्शकों को भाव-मग्न होना पड़ता है । इस प्रकार दृश्य काव्य प्रत्यक्ष-नुभव का एक महत्वपूर्ण माध्यम है । श्रव्य काव्य का अनुभव अमल्य होता है । श्रव्य काव्य में आँखें पड़ती हैं, दृश्य काव्य में आँखें देखती हैं । श्रव्य काव्य में शब्दों-द्वारा कल्पना की सहायता से मानसिक चित्र उतारा जाता है, दृश्य काव्य में कल्पना पर इतना बल नहीं देना पड़ता ।

उसमें हमको यही प्रतीत होता है कि हम वास्तविकता को देख रहे हैं। श्रव्य काव्य में अनुभवों आदि का वर्णन शब्दों-द्वारा होता है; दृश्य काव्य में अभिनय-द्वारा। इसीलिए दृश्य काव्य, श्रव्य काव्य की अपेक्षा अधिक और स्थायी प्रभाव उत्पन्न करने में सहायक होता है। श्रव्य काव्य में केवल भवबोन्ध्रिय को आनन्द मिलता है, पर दृश्य काव्य में भवबोन्ध्रिय के साथ-साथ चक्षुरिन्द्रिय को भी। चक्षुरिन्द्रिय का विषय रूप है, इसलिए दृश्य काव्य को रूपक कहना युक्तिसंगत ही है। ऐसी दशा में दृश्य काव्य रूपक का पर्याय हो जाता है, पर अब जो नाटक लिखे जा रहे हैं उनमें कविता के अभाव के साथ-साथ अभिव्यञ्जना भी काव्य-मय नहीं होती। इसलिए आधुनिक नाटकों को काव्य के अन्तर्गत रथान देना उचित नहीं जान पड़ता। आधुनिक नाटक मुख्यतः गद्यमय होते हैं।

इससे स्पष्ट है कि नाटक और काव्य, साहित्य के दो भिन्न-भिन्न अंग हैं और उनकी रूप-रेखा एवं उनकी अभिव्यञ्जना-शैली

नाटक और काव्य कहीं भी एक-दूसरे से मिल नहीं खाती। पर इतनी विभिन्नता होते हुए भी यह तो मानना ही होगा कि

दोनों मानव-जीवन की व्याख्या करते हैं और दोनों का

विकास अन्तर्द्वन्द्व के चित्रण में होता है। कथानक की दृष्टि से नाटक की तुलना महाकाव्य से हो सकती है। महाकाव्य का कथानक नाटक के कथानक की अपेक्षा अधिक विस्तृत होता है। महाकाव्य के कथानक के गर्भ में अनेक छोटी-छोटी प्रासंगिक कथाओं का समावेश रहता है; नाटक के कथानक में एकमात्र उन्हीं महत्त्वपूर्ण घटनाओं तथा परिस्थितियों को अपनाना पड़ता है जिनके बिना कथा का विकास ही नहीं हो सकता। ऐसी दशा में किसी महाकाव्य के कथानक को बिना काट-छाँट के, नाटक के कथानक के रूप में परिणत करना अत्यन्त कठिन है। महाकाव्य के विषयों की सीमा भी अपेक्षाकृत सीमित है। नाटक इतिहास, पुराण, लोकगाथा, समाज, राजनीति, नीति, मानव-दर्शन, वर्तमान-समस्याएँ—इनमें से किसी से भी अपनी रचना के लिए सामग्री

बटोर सकता है, पर महाकाव्य एकमात्र इतिहास और पुराण से ही अपनी रचना के लिए प्रेरणा ग्रहण करता है। इसलिए जहाँ महाकाव्य का नायक देवता अथवा महापुरुष होता है वहीं नाटक का कोई भी प्राणी हो सकता है। इसके अतिरिक्त महाकाव्य के पात्र वास्तविक होते हैं और नाटक के अवास्तविक। ये वास्तविक पात्रों का केवल प्रतिनिधित्व करते हैं।

नाटक और महाकाव्य में रचना की दृष्टि से भी अन्तर है। महाकाव्य में कवि अपने व्यक्तित्व को पाठक के सामने स्पष्ट कर देता है, पर नाटक में लेखक का व्यक्तित्व छिपा रहता है। वह सामने आकर कुछ कहने की अपेक्षा अपने पात्रों-द्वारा ही कहता है। इसलिए वस्तु-तत्त्व की समानता होने पर भी दोनों की रचना-शैली में अन्तर हो जाता है। चाहे दृष्टि से यदि देखा जाय तो ज्ञात होगा कि महाकाव्य में सगों का विधान होता है और प्रत्येक सर्ग के अन्तर्गत किसी एक घटना का छन्दों में वर्णन होता है। नाटक में अंक होते हैं और प्रत्येक अंक के अन्तर्गत एक या कई दृश्य होते हैं जिनमें से प्रत्येक में नूतन कथा से सम्बन्ध रखनेवाली किसी घटना का अभिनय-आत्मक वर्णन होता है। वर्णन-प्रधान होने के कारण महाकाव्य के अध्ययन से हमें प्रत्येक घटना का अप्रत्यक्ष अनुभव होता है, पर नाटक के सम्बन्ध में यह बात नहीं कही जा सकती। नाटक अभिनय-प्रधान है। उसके लिए रंग-मंच की आवश्यकता होती है। ऐसी दशा में दर्शक एक ही बैठक में एक निश्चित समय के भीतर किसी नाटक को देखकर उससे प्रत्यक्ष अनुभव प्राप्त कर सकते हैं। महाकाव्य का आनन्द स्वयं पढ़ने अथवा दूसरों के मुँह से सुनने से प्राप्त हो सकता है। उसके लिए समय का प्रतिबन्ध नहीं है। इसके अतिरिक्त नाटक की कला महाकाव्य की कला की अपेक्षा अधिक व्यापक है। नाटक में वास्तु-कला, मूर्ति-कला, चित्र-कला, वेश-भूषा, संगीत, रत्न, मापण, अभिनय तथा इनसे सम्बन्ध रखनेवाली कई कलाओं की आवश्यकता पड़ती है। महाकाव्य में इनका विशेष

महत्व नहीं है। नाटक कला-प्रधान है, महाकाव्य वर्णन तथा भाव-प्रधान। महाकाव्य संस्कृति और सम्यता का प्रतिबिम्ब है। किसी महाकाव्य को पढ़कर हम उससे सम्बन्ध रखनेवाली जाति की संस्कृति और सम्यता का ज्ञान प्राप्त कर सकते हैं। नाटक में राष्ट्र का गौरव चित्रित होता है। नाटक देखने के समय हमें वही आनन्द मिलता है जो इतिहास का अध्ययन करने अथवा अपना चित्र देखने में। इस प्रकार नाटक का आनन्द आत्मानन्द होता है, महाकाव्य का ब्रह्मानन्द। नाटक अनुकूल-प्रधान है, महाकाव्य रस-प्रधान। यहिमुखी होने के कारण नाटक हमारी समस्त इन्द्रियो को, हमारी समस्त चेतनाओं को एक साथ प्रभावित करता है। महाकाव्य अन्तर्मुखी होता है। उसके अध्ययन अथवा श्रवण से हमारी समस्त चेतना एक साथ प्रभावित नहीं होती।

इस प्रकार हम देखते हैं कि नाटक और महाकाव्य दोनों साहित्य के दो भिन्न-भिन्न अंग हैं। हम आरम्भ में बता चुके हैं कि प्राचीन काल के दृश्य काव्य, आधुनिक काल में विज्ञान की उन्नति और नाट्य-कला के विकास के कारण, इतने परिवर्तित हो गये हैं कि उन्हें काव्य के अन्तर्गत रखने में संकोच होता है। सिनेमा और रेडियो के आविष्कार ने तो नाटक की परिभाषा में भी हेर-फेर कर दिया है। नाटक अब दृश्य ही नहीं, श्रव्य भी हो गये हैं। ऐसी दशा में महाकाव्य और नाटक में जो पर्याय है, वह बढ़कर इतना अधिक होना जा रहा है कि दोनों पर तुलनात्मक दृष्टि से विचार करना हो व्यर्थ है।

नाटक और उपन्यास में भी मौलिक अन्तर है। इसमें संदेह नहीं कि दोनों अपने कथानक की सामग्री एक ही क्षेत्र से एकत्र करते हैं, दोनों जीवन का व्याख्यान करते हैं, दोनों में कथा-वस्तु का संगठन प्रायः एक-सा होता है, दोनों घटना-प्रधान होते हैं; दोनों का भूत से सम्बन्ध रहता है, दोनों का आरम्भ, विकास और अन्त भी प्रायः एक-सा होता है, दोनों में व्यक्ति का प्राधान्य रहता है, दोनों

का उद्देश्य चित्ररंजन करना है, दोनों में कयोपकथन और चरित्र-चित्रण की भी समानता रहती है; पर इतना होते हुए भी दोनों एक नहीं हैं। उपन्यास की कथा छोटी-से-छोटी और बड़ी-से-बड़ी हो सकती है, पर नाटक में इतनी स्वतन्त्रता नहीं है। नाटक अपने नियमों और सीमाओं से जकड़ा रहता है। उपन्यास अपने आप में परिपूर्ण होता है, अर्थात् एक उपन्यासकार अपनी परिधि में उन सभी तथ्यों का समावेश कर देता है जिन्हें वह अपनी कथनीय वस्तु के विकास के लिए उपयुक्त और वांछनीय समझता है। इसके विरुद्ध नाटक अपने आप में अपूर्ण होता है। उसे अपनी पूर्णता के लिए पद-पद पर पाह्य संकेतों की अपेक्षा रहती है। कहने का तात्पर्य यह कि नाटक पूर्ण सफल तभी समझा जाता है जब सफलता-पूर्वक उसका अभिनय किया जा सके। उपन्यास पर्यटन-प्रधान होता है, नाटक अभिनय-प्रधान। उपन्यास विशेष कर पढ़ने के लिए और नाटक खेले जाने के लिए लिखे जाते हैं। नाटक का आनन्द एक ही बैठक में लिया जा सकता है; उपन्यास कमरे में ले जाकर आराम के साथ सप्ताह, दो सप्ताह में समाप्त किया जा सकता है। नाटक के लिए नाट्यशाला में जाना पड़ता है और एक निश्चित समय तक ही बहाँ रहना पड़ता है। उपन्यास में साधारण अध्यायों से, जो छोटे-से-छोटे और बड़े-से-बड़े हो सकते हैं, काम चल जाता है और लेखक अपनी ओर से भी बहुत कुछ कहता तथा समझाता हुआ चरित्र-चित्रण में सक्षमता पहुँचाता रहता है, पर नाटक में श्रंको और दृश्यों का विधान होता है। उसमें लेखक को अपनी ओर से कुछ कहने और समझाने की आवश्यकता नहीं पड़ती। वह जो कुछ कहना चाहता है उसे वह पात्रों के माध्यम-द्वारा कहवा दे। उपन्यासकार की भाँति नाटककार सब बातों की व्याख्या नहीं करता। इसलिए उपन्यास के कयोपकथन, नाटक के कयोपकथन की अपेक्षा लम्बे होते हैं। उपन्यास से अप्रत्यक्ष अनुभव होता है, नाटक से प्रत्यक्ष। उपन्यासकार धीरे धीरे घटना का वर्णन करता

नाटक की मूल प्रवृत्तियाँ और उनका महत्त्व

है, और उसके द्वारा अपना व्यक्तित्व प्रत्यक्ष कर देता है। नाटककार घटी हुई घटना का वर्णन नहीं करता। वह घटना की प्रत्यक्ष में आवृत्ति कर अपने व्यक्तित्व को, सिनेमा के आपरेटर की भाँति, छिपाये रखता है। यदि उसका व्यक्तित्व कहीं दिखाई पड़ता है तो वह किसी पात्र के रूप में सामने आता है। उपन्यास के पात्र वास्तविक होते हैं। वे अपने निजी रूप में सर्वत्र वर्तमान हैं। नाटक के पात्र दूसरों का प्रतिनिधित्व करते हैं। इस प्रकार के सफल प्रदर्शन के लिए नाटक की रचना में पर्याप्त ज्ञान और कला-कौशल की आवश्यकता पड़ती है; उपन्यास के लिए अपेक्षाकृत कम। उपन्यासकार क्रियाशील नहीं होता, नाटककार क्रियाशील होता है। उपन्यासकार के लिए सभी कलाओं का ज्ञान अपेक्षित नहीं है, नाटककार को जीवन-संबंधी प्रत्येक कला का ज्ञान होना आवश्यक है।

भाषा की दृष्टि से उपन्यास स्थिर और नाटक चुस्त होता है। समय का बन्धन न रहने के कारण उपन्यास में जहाँ पात्र बातें करते समय बहक जाते हैं और सहसा वाचाल हो उठते हैं, वहाँ नाटक में समय का बन्धन होने के कारण पात्रों को बहकने और वाचाल होने का अवसर नहीं मिलता। ऐसी दशा में उन्हें अपने भावों और विचारों को संक्षेप में, सूत्ररूप में, कहने का अभ्यास-सा हो जाता है। उपन्यास की भाषा गद्यमय होती है और नाटक की गद्यमय और पद्यमय दोनों। नाटक में उपन्यास की अपेक्षा कुछ अधिक कवित्व रहना आवश्यक है। मूलतः नाटक काव्य का ही एक भेद है और उपन्यास गद्य का एक श्रेण। नाटकों में अवसरानुकूल उपयुक्त और उचित वातावरण का निर्माण करने के लिए संगीत की योजना करनी पड़ती है, पर उपन्यास में ऐसा नहीं होता। नाटक की कला उपन्यास की कला से भेष्ट है। नाटककार कवि, लेखक, संगीताचार्य, अभिनेता और बहु-अनुभवी होता है। उपन्यासकार के लिए इतने प्रकार के अनुभवों की आवश्यकता नहीं पड़ती। इस प्रकार हम देखते हैं कि नाटक और उपन्यास की सीमाएँ भिन्न-भिन्न हैं और इस कारण दोनों में मौलिक अन्तर है।

साहित्य के दो प्रमुख अंगों—काव्य और उपन्यास से नाटक की तुलना करने के पश्चात् यह स्पष्ट हो जाता है कि नाटक का महत्व अपनी विशेषताओं के कारण नाटक का महत्व अतुलनीय है। नाटक हमारी सुप्त चेतनाओं को सचेत करता है, हमारी अमूर्त भावनाओं को मूर्त रूप प्रदान करता है, हमारी मृत अभिलाषाओं को जीवित कर उन्हें स्पष्टित, अनुप्राणित और तीव्रतर करता है और हमें स्वयं अपना मार्ग बनाकर आगे बढ़ने के लिए प्रोत्साहित करता है। पुराण और इतिहास के निर्जीव पृष्ठों को नाटक ही जीवन-दान देता है और अपनी कला से उन्हें याचाल बनाता है। यह हमारी भावनाओं, हमारी इच्छाओं और हमारी अभिलाषाओं को वास्तविक रूप में चित्रित कर हमें सावधान करता है और हमारा परिष्कार करता है। हमने नाटक देखकर मान्ति की है, सामाजिक रुढ़ियों में उलट-फेर किया है, जीवन की रू-रेखा बदली है। नाटक जन-साहित्य है। उसमें लोक-हित और लोक-रंजन की अत्यधिक क्षमता है। काव्य, उपन्यास, कहानी आदि से जनता का उतना मनोरंजन नहीं होता जितना नाटक से। नाटक जीवन की वास्तविकता को स्पष्ट रूप में अंकित और उसे वास्तविक रूप में हमारे सामने प्रस्तुत करता है। इसलिए उसमें अद्भुत प्रभावोत्पादक शक्ति है। नाटक के सामने साहित्य के अन्य अंग अपूर्ण हैं। काव्य, उपन्यास, कहानी आदि, जहाँ हमारी जिज्ञासा को तुष्ट करने में विफल रहते हैं वहीं नाटक उसे तुष्ट करके उसका नैतृत्व करता है। इसके अतिरिक्त साहित्य के अन्य अंग एक साथ, एक बैठक में एक निश्चित समय के भीतर इतने भारी जन-समूह को आनन्दमग्न नहीं कर सकते जितने भारी जन-समूह को नाटक अपनी कला-द्वारा रस-प्लावित कर सकता है। नाटक हमारी भावनाओं पर, हमारे भूत कालीन गौरव का, हमारे इतिहास और पुराण का, हमारी वर्तमान समस्याओं का दृश्य-रूप है। उसमें हमारी मुरचि-कुरुचि है, हमारी सफलता-विफलता है, हमारा उत्थान-पतन है, हमारी शुचिता-अशुचि है, हमारे जीवन

की समस्त निधियाँ हैं। हम उसे देखकर अपना सब कुछ जान और पहचान सकते हैं। हम नाटक नहीं देखते, रंगमंच पर हम अपने जीवन की स्पष्ट आंकियाँ देखते हैं।

शास्त्रीय दृष्टि से भी नाटक का अत्यधिक महत्व है। नाटक लोक-तांत्रिक कला है। उसमें कई कलाओं का संविधान है। स्थापत्य, चित्र-कला, संगीत, वाद्य, नृत्य, काव्य, इतिहास, समाज-शास्त्र, वेश-भूषा की सजावट, रंग-मंच का शृङ्गार—इन सभी शास्त्रों और कलाओं का समावेश नाटक में होता है। नाट्य-कला के आदि आचार्य भरत मुनि ने नाटक को सभी काव्यों में श्रेष्ठ माना है। उनके अनुसार योग, कर्म, सारे शास्त्र, समस्त शिल्प में से कोई ऐसा नहीं है जिसकी नाटक-रचना में आवश्यकता न पड़ती हो। इसीलिए नाटक को पंचम वेद की संज्ञा से विभूषित किया गया है। वेद भगवान् की वाणी है। नाटक को वेद के समकक्ष रखना उसके महत्व को चार चाँद लगाना है। हम वेद की वाणी न भी सुनें, पर नाटक देखने अवश्य जाते हैं।



संस्कृत-नाटकों का विकास और हास

संस्कृत-साहित्य में नाटक का जन्म कब और किस प्रकार हुआ, यह निश्चयपूर्वक नहीं कहा जा सकता। भरत मुनि के नाट्य-संस्कृत-नाटकों शास्त्र के अनुसार नाट्य-कला की उत्पत्ति दैवी मानी जाती है। एक पौराणिक कथा के आधार पर यह कहा जाता है कि सत्य युग के परचात् त्रेता युग के प्रथम चरण में महेन्द्र आदि देवाताओं ने सृष्टिकर्ता ब्रह्मा के पास जाकर इस बात के लिए स्तुति की कि वह मनोरंजन के कतिपय ऐसे साधन प्रस्तुत करें जिनसे देवतागण आनन्द प्राप्त करके अपना दुःख भूल सकें। ब्रह्मा ने उनकी प्रार्थना स्वीकार की और बहुत सोच-विचार के परचात् नाट्य-वेद की रचना की। इस वेद की रचना में उन्होंने ऋग्वेद से कयोक्कथन, सामवेद से गायन, यजुर्वेद से अभिनय-कला और अथर्ववेद से रस लिया। विश्वकर्मा ने रंग-मंथ का निर्माण किया, शिव ने तारुण्य और पार्वती ने लास्य-नृत्य की शिक्षा दी और विष्णु भगवान् ने चार नाट्य-शैलियों का निर्माण किया। इस प्रकार दैवी नाट्य-वेद, जिसे पंचग वेद भी कहते हैं, मनुष्यों के मनोरंजनार्थ पृथ्वी पर अवतीर्ण हुआ और भरत मुनि उसके प्रथम आचार्य हुए। उन्हीं के द्वारा सर्वप्रथम पृथ्वी पर नाटक का आदिर्भाष हुआ। उन्होंने अपने सौ पुत्रों को नाटक के भिन्न-भिन्न अंगों में शिक्षा देकर उनके द्वारा अभिनय कराया।

नाटक की उत्पत्ति के सम्बन्ध में इस पौराणिक कथा का ऐतिहासिक महत्त्व नहीं है, पर इससे इतना अवश्य स्पष्ट हो जाता है कि आरम्भ

में नाटक-रचना की प्रेरणा वेदों से ही प्राप्त हुई है। वेद हमारे प्राचीन-तम धर्म-ग्रंथ हैं। उन्हीं से समस्त भारतीय विद्याओं और कलाओं का विकास हुआ है। ऋग्वेद में इंद्र, अग्नि, सूर्य, उपश्रु, मरुत आदि देवताओं की स्तुति के गीत और यजुर्वेद तथा पुरुषा उर्वशी के कथो-कथन मिलते हैं। साथ ही सामवेद में गान-विद्या की पूर्णता है और अथर्ववेद में वादन-गायन के साय-नृत्य का उल्लेख है। इससे यह स्पष्ट है कि नाटक-रचना के आवश्यक उपकरण बीज रूप से वेदों में विद्यमान हैं और संभवतः उन्हीं के आधार पर उस समय बुद्धिमानों ने अक्षर पर अभिनय हुआ करते थे। इस प्रकार के अभिनय में देव-पूजा और धार्मिक कृत्य-सम्यन्धी होते थे। ऐसी दशा में भारतीय नाटकों का आरम्भ देव-पूजा और धार्मिक कृत्यों से ही माना जाता है। प्रोफेसर मैक्स म्यूलर, लेवी तथा डा० हटेल, आदि विदेशी आचार्यों ने भी इसी मत की पुष्टि की है, पर कुछ ऐसे भी हैं जिन्हें यह मत स्वीकार नहीं है। उनका कहना है कि भारतीय नाटक का उदय सामाजिक और लौकिक कृत्यों से हुआ है।

मृतक वीरों की पूजा से भारतीय नाटकों का आरम्भ मानने वालों में डा० रिजवे का प्रमुख स्थान है। उनका मत है कि आरम्भिक काल में मृत आत्माओं की प्रसन्नता के लिए गीत, नाटक आदि का आयोजन होता था। इसी प्रकार प्रोफेसर कोनो भारतीय नाटक का उदय लौकिक कृत्यों से मानते हैं। उनका विश्वास है कि समाज में शोक-रजन के लिए जो गीत, नृत्य आदि होते हैं, उन्हीं से नाटक का जन्म हुआ है। इसमें सन्देह नहीं कि भारत में रहस्यमय शक्ति की उपासना के साथ-साथ मृतक वीरों की पूजा भी होती थी और शत्रु-परिवर्तन तथा फसल काटने आदि के अवसरों पर गीत और नृत्य का आयोजन भी होता था, पर नाटक का उदय केवल लौकिक और सामाजिक कृत्यों से मानना सर्वथा अनुचित ही होगा। जिन कल्पनाशील विदेशी विद्वानों ने भारतीय नाटकों का आरम्भ केवल लौकिक और सामाजिक कृत्यों से माना है वे

वास्तव में भारत की आत्मा को नहीं पहचानते। भारत आरम्भ से ही धर्मराज्य देश रहा है। अतः उसके लौकिक, सामाजिक और धार्मिक कृत्यों में कभी भी विशेष अन्तर नहीं रहा। हमारे जितने भी लौकिक और सामाजिक कृत्य हैं वे सब-के-सब किसी-न-किसी धार्मिक सिद्धान्त पर आधारित हैं। ऐसी दशा में वे किसी प्रकार भी धर्म से छूट कर नहीं किये जा सकते। अतः डा० रिजवे तथा प्रोफेसर कोनों के सिद्धान्त हमें मान्य नहीं हैं।

भारतीय नाटकों की उत्पत्ति के सम्बन्ध में आचार्य मिश्र का मत भी विचारणीय है। उनका कहना है कि भारतीय नाटकों का उद्भव कठपुतलियों के नृत्य से हुआ है। वास्तव में यह मत भी डा० रिजवे और प्रोफेसर कोनों के मतों की भांति भ्रमात्मक है। गुणान्न की बृहत्कथा और राजशेखर की बाल-रामायण से यह प्रमाणित होता है कि प्राचीन भारत में कठपुतलियों तथा अन्य प्रकार की पुतलियों का नृत्य होता था। बृहत्कथा में लिखा है कि मायासुर की कन्या के पास ऐसी कठपुतली थी जो नाचती-गाती थी और हवा में भी उड़ सकती थी। महामात में भी कठपुतलियों का उल्लेख है, पर इन कठपुतलियों के नृत्य से नाटक का आरम्भ मानना कहाँ तक उचित है, यही विचारणीय है। इस सम्बन्ध में मिश्र महोदय का तर्क 'सूत्रधार' शब्द और स्थापकों को लाने की प्रथा पर अवलम्बित है। उनका कहना है कि कठपुतलियों के नृत्य में जो डोरा पकड़ता था, वही भारतीय नाटक का सूत्रधार रत्न गथा। पर यह तर्क सर्वथा निराधार है। 'सूत्र' शब्द कई अर्थों में प्रयुक्त होता है। इसका साधारण अर्थ है—डोरा। मकान बनाने वाले कारीगरों के पास भी 'सूत्र' होता है, किसी कथा के तारतम्य को भी 'सूत्र' कहते हैं, किसी बात के बढ़ाने को भी 'सूत्र' कहा जा सकता है, व्याकरण और दर्शन आदि शास्त्रों के भी 'सूत्र' होते हैं। इस प्रकार 'सूत्र' के भिन्न-भिन्न अर्थ हैं। प्रसादजी ने 'सूत्र' का साहित्यिक अर्थ लिया है। उनका कहना है कि 'विषयमें अनेक वस्तुएँ प्रयुक्त हो और

जो सूत्रमता से सब में व्याप्त हो उसे 'सूत्र' कहते हैं और 'सूत्रधार' वह है जो कथावस्तु और नाटकीय प्रयोजन के समस्त उपादानों को ठीक-ठीक संचालित करता हो।' कहने का तात्पर्य यह कि आधुनिक नाटकों के अभिनय-संचालन में डायरेक्टर (निर्देशक) का जो स्थान रहता है वही स्थान प्राचीन काल के नाटकों के अभिनय-संचालन में सूत्रधार का रहता था। ऐसी दशा में 'सूत्रधार' शब्द के आधार पर कठपुतलियों के नृत्य से नाटक का आरम्भ मानना सर्वथा असंगत है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि भारतीय नाटकों का अभ्युदय न तो पौराणिक आख्यान के अनुसार हुआ है और न लौकिक अथवा सामाजिक कृत्यों द्वारा। जो लोग कठपुतलियों के नृत्य से नाटक का आरंभ स्वीकार करते हैं वे भी भ्रम में हैं और भारतीय धर्म के स्वरूप को पहचानने की चेष्टा नहीं करते। वास्तव में हमारे सभी प्रकार के कृत्य, चाहे वे लौकिक हों अथवा सामाजिक, धर्म के ही अन्तर्गत आते हैं। प्राचीन काल में रीति, नृत्य आदि सभी धर्म के अंग माने जाते थे और इनके द्वारा दर्राकों तथा सुननेवालों को जो आनन्द प्राप्त होता था वह भौतिक आनन्द होने पर भी आध्यात्मिक आनन्द माना जाता था। इन सब बातों को ध्यान में रखते हुए हम इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि भारतीय नाटकों का उद्देश्य वैदिक कर्मकाण्ड तथा धार्मिक अवसरों पर होनेवाले अभिनयात्मक कृत्यों से हुआ। पीछे से रामायण, महाभारत, काव्य और इतिहास-ग्रन्थों से उसे पर्याप्त सामग्री मिली और वह अपने पूर्ण विकसित रूप में आ गया।

अब प्रश्न यह है कि संस्कृत-नाटकों का आरम्भ कब से माना जाय? वेदों में नाट्य-साहित्य की जो सामग्री प्रचुर संस्कृत-नाटकों मात्रा में मिलती है वह इस बात का ऐतिहासिक प्रमाण नहीं है कि वैदिक काल में नाटकों की रचना हो चुकी थी। संस्कृत-साहित्य के इतिहास में पाणिनि का समय ईसा-पूर्व लगभग ४०० वर्ष माना जाता है। उन्होंने अपने,

व्याकरण में कृशाश्न और शिलातिन् नाम के नट-सूत्रों का उल्लेख किया है और उनके डेढ़ शतान्दि परचात् पतञ्जलि ने अपने महाभाष्य में 'कस-वध' और 'वलि-वधन' का चर्चा की है। वाल्मीकि रामायण से भी नाटक होना सिद्ध होता है। अयोध्याजी के वर्णन-प्रसंग में यह पता चलता है कि उस समय देखल नाटक ही नहीं, बरन् अभिनेताओं के संघ भी बन गये थे। हरिवंश पुराण में भी राम-जन्म और कीबेर-रमा-मिशार नाम के नाटकों के खेले जाने का सविस्तर वर्णन मिलता है। बौद्ध-धार्मिक ग्रन्थ अपनयपिटक के 'जुल्लवग्ग' से नर्तकियों से बात करने और नाटक देखने के अपराध में अपराजित और पुनर्वसु नाम के दो भिक्षुओं को प्रमात्तनीय दण्ड मिलने की कथा का पता चलता है। इसी प्रकार ईसा से प्रायः ३०० वर्ष पूर्व जैन-कल्पसूत्रों में भी एक देले जड़वृत्ति साधु का उल्लेख है जो नाटक देखने गया था। भरत मुनि का समय तो अवतक अनिश्चित ही है, पर उनके नाट्य शास्त्र के अध्ययन से यह बात स्पष्ट हो जाती है कि उनका आविर्भाव बौद्ध-काल के बहुत पहले हुआ था। लक्ष्ण-ग्रन्थों की रचना लक्ष्य-ग्रन्थों के परचात् ही होती है। इससे यह भी प्रमाणित होता है कि भरत मुनि के पूर्व कई नाटक लिखे जा चुके थे। स्वयं भरत मुनि ने अपने नाट्य-शास्त्र में 'धमूत-मंयन' और 'त्रिपुरन्दाह' नाम के दो नाटकों के खेले जाने का उल्लेख किया है। इन सब बातों से यह स्पष्ट है कि लयमग दाईं सहस्र वर्ष पूर्व हमारे देश में नाटकों का भरपूर प्रचार हो चुका था।

हमने अभी संस्कृत-नाटकों की प्राचीनता के सम्बन्ध में जो मत निश्चित किया है उससे कठिण विदेशी विद्वान् सहमत संस्कृत-नाटकों पर नहीं हैं। उनका कहना है कि संस्कृत नाट्य-साहित्य यूनानी प्रभाव का विद्यमान यूनानी प्रभाव के अन्तर्गत हुआ है। अतएव यूनानी नाटकों की अपेक्षा संस्कृत-नाटकों की प्राचीनता अमान्य है। उनका यह मत कहीं तक युक्तिसंगत है—यह इतिहास के अध्ययन से स्पष्ट हो जाता है। भारत पर सिकन्दर का

आक्रमण पूर्वेषा सन् ३२६-७ में हुआ था। ऐतिहासिक दृष्टि से तभी से भारत और यूनान का संपर्क स्थापित हुआ, पर इस संपर्क का हमारे साहित्य और कला पर यथेष्ट प्रभाव नहीं पड़ा। सिकन्दर के पश्चात् भारत में यूनानियों का जो प्रभुत्व शेष रह गया था वह भी उसके लौटते ही समाप्त हो गया। पूर्वेषा सन् १५५ में मिनेंडर (मिलिन्द) की भारत पर चढ़ाई हुई और उसे भी दो वर्ष पश्चात् यहाँ से लौट जाना पड़ा। मौर्य-शासीन नरेशों का मिश्र तथा यूनान के राजवंशों से संबंध अवश्य था, पर इतना नहीं कि साहित्य और कला के क्षेत्र में हम उससे प्रेरणा ग्रहण करते। वाल्मिक में हमारे लिए यूनानी नाट्य-साहित्य से किसी प्रकार की प्रेरणा ग्रहण करने का वह समय था भी नहीं। मिनेंडर के समय में ही यूनान में नाटक-रचना का हास हो चुका था। ऐसी दशा में संस्कृत-नाटकों पर यूनानी-प्रभाव का प्रश्न ही नहीं उठता। जो पश्चात्त्य आलोचक संस्कृत-नाटकों पर यूनानी प्रभाव की घोषणा करते हैं वे भ्रम-ग्रस्त कालिदास और भास आदि को इसवी चौथी शताब्दि के आस-पास का बताकर अपने मत की पुष्टि करते हैं। पर आधुनिक खोजों से यह बात कपोल-कल्पित सिद्ध हो चुकी है। कालिदास का समय ईसा-पूर्व पहली शताब्दि के लगभग माना जाता है।

संस्कृत-नाटकों पर यूनानी नाट्य-साहित्य का प्रभाव आँकने के लिए हमें यूनानी नाट्य-साहित्य की रूप-रेखा पर भी विचार करना चाहिए। यूनानी नाट्य-साहित्य के अनुसार भी नाटक का आरम्भ देव-पूजा से माना जाता है। यूनान में डायोनिशियस देवता के उत्सवों के अवसर पर वर्षारंभ के समय खुले हुए रंगशाला में चोर-गाथा तथा धार्मिक दंत-कथा पर आधारित अभिनय हुआ करते थे। इन अभिनयों में नट-गण ऊँचे जूते पहनकर तथा बड़े-बड़े चेहरे लगाकर अपनी कला का प्रदर्शन करते थे। इस प्रकार की प्राचीनतम प्राप्त रचना, जिसे ट्रोल्डोजी कहते थे, ईसार्चलस का पर्चा है जो पूर्वेषा सन् ४७२ ई० में पुरस्कृत हुई थी। यह दुःखांत रचना थी। यूरोपिडीज, सोफोक्लस आदि भी

अपनी-अपनी दुःस्वान्त रचनाओं के कारण प्रसिद्ध नाटककार थे। यूरो-पिडॉज का समकालीन था उसका प्रतिद्वन्द्वी एरिस्टोफेंस। वह सुखांत रचना का प्रबल समर्थक था। उसके आविर्भाव से दुःस्वान्त नाटकों का पतन हो गया और उनके स्थान पर सुखान्त नाटकों का उदय हुआ। कालांतर में यह कला यूनान से रोम में गयी और वहाँ भी इसका अन्धा विकास हुआ; परन्तु पूर्वेष्टा तृतीय शताब्दि के पश्चात् कार्निवल के खेलों का प्रादुर्भाव होने पर यहाँ भी नाट्य-कला का पतन हो गया। इसके बाद ही ईसाई-धर्म का प्रचार हुआ। इस धर्म के अनुयायी नाट्य-कला के परम विरोधी थे। ऐसी दशा में नाटक-रचना का कार्य प्रायः समाप्त हो गया। मध्यकाल में पोपों का अधिकार स्थापित होने पर डेढ़ सहस्र वर्ष पश्चात् पुनः नाटक-रचना को प्रोत्साहन मिला। इससे यह स्पष्ट है कि भारतीय नाट्य-कला यूनानी नाट्य-कला की अपेक्षा अत्यंत प्राचीन है।

वस्तु-तत्त्व की दृष्टि से भी संस्कृत-नाटक यूनानी नाटकों से प्रभावित नहीं जान पड़ते। भारतीय नाटकों की सामग्री पर भारतीय संस्कृत और सम्प्रदाय की स्पष्ट छाप है और उसका रामायण तथा महाभारत से सीधा संबंध है। यूनान के नाटकों का वातावरण ही दूसरा है। वहाँ के नाटकों के कथानकों में जीवन-निर्माण की कला का सर्वथा अभाव है। मानव-जीवन कैसा होना चाहिए—इस बात की चिन्ता हमें यूनानी नाटकों से नहीं, बल्कि भारतीय नाटकों से मिलती है। यूनानी नाटक चरित्र-प्रधान होते हैं, भारतीय नाटक प्रकृति और रस-प्रधान भारतीय नाटकों के कथानक सुखान्त होते हैं। दुःस्वान्त नाटक जीवन को द्विज-भिन्न करके उसमें निराशा की उद्भावना करते हैं। इस प्रकार यूनानी नाटक भारतीय नाटकों से बहुत दूर हो जाते हैं। भारतीय नाटक आदर्शवादी हैं, यूनानी यथार्थवादी।

आकार की दृष्टि से भी यूनानी नाटक भारतीय नाटकों से भिन्न हैं। भारतीय नाटक श्रृंखला में विभाजित होते हैं, यूनानी नाटकों में श्रृंखला का विभाजन नहीं होता। उनमें दो दृश्यों में अन्तर लाने के लिए

सम्मिलित-गान 'कोरस'—का आयोजन होता था । भारतीय और यूनानी रंगशालाओं में भी अन्तर था । यूनानी रंगशालाएँ खुली हुई होती थीं । उनमें पट आदि की व्यवस्था नहीं थी । भारतीय रंगशालाएँ कलापूर्ण और अत्यन्त सुव्यवस्थित होती थीं । इसी प्रकार अन्य बातों में भी दोनों एक-दूसरे से भिन्न थे । 'यवनिका' शब्द को लेकर कुछ लोगों ने संस्कृत-नाटकों पर यूनानी प्रभाव दिखाने की चेष्टा की है, पर वह भी निराधार है । वास्तव में 'यवनिका' का शुद्ध रूप 'जवनिका' है और यही प्राचीन नाटक-ग्रन्थों में प्रचलित है । ऐसा लगता है कि यूनानी प्रभाव को सिद्ध करने के लिए कतिपय विदेशी विद्वानों ने 'जवनिका' को 'यवनिका' का रूप देकर यह कहना आरंभ कर दिया कि भारतीय नाटकों पर यवन अर्थात् यूनान देश के नाटकों का प्रभाव है । कुछ का यह भी मत है कि प्रधान पदां यवन (यूनान) देश से आये हुए कपड़े से बनता था, इसलिए उसे 'यवनिका' कहते थे, पर 'जवनिका' शब्द का आविष्कार होने से अब इन मतों का कोई महत्त्व नहीं है । 'जव' का अर्थ है 'वेग' । इस प्रकार 'जवनिका' उस पट को कहेंगे जो आसानी से उठाया और गिराया जा सके ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि भारतीय नाटक अपने वातावरण, अपनी परंपरा, अपनी सभ्यता एवं संस्कृति के अनुकूल उत्पन्न और विकसित हुए हैं । उन पर किसी की छाप नहीं है । वे अपने में परिपूर्ण और मौलिक हैं । उनका अपना दृष्टिकोण है, उनकी अपनी सुक-बूक है, उनकी अपनी कला, उनके अपने नियम और अपने सिद्धान्त हैं ।

संस्कृत-नाट्य-साहित्य के संबंध में हमने अबतक जो कुछ कहा है उससे उसकी प्राचीनता सिद्ध हो जाती है । वेदों संस्कृत-नाटकों में उसका मूल है, इसकी चर्चा हम कर चुके हैं । का इतिहास हम यह भी बता चुके हैं कि रामायण, महाभारत तथा अन्य धार्मिक ग्रन्थों में हमें नाट्य-साहित्य-संबंधी जो साक्षियाँ मिलती हैं उनसे भी उसकी प्राचीनता सिद्ध होती

है और उसका इतिहास बहुत-कुछ स्पष्ट हो जाता है। फिर भी उसका क्रमबद्ध इतिहास हमें नहीं मिलता। बाह्य आक्रमणों के फलस्वरूप उसके भाण्डार का अपिकांश इतना नष्ट-भ्रष्ट हो चुका है कि इन प्रमाणिक रूप से उसके संबंध में कुछ भी नहीं कह सकते। इस समय हमारे पास जो कुछ है और इस संबंध में विदेशी विद्वानों द्वारा जो सामग्री मिली है उससे संस्कृत नाट्य-साहित्य के इतिहास का सूत्र कालिदास के समय से मिलता है। कालिदास का समय भी संदिग्ध है। डा० ईश्वरी-प्रसाद के मतानुसार उनका होना गुप्त काल में सिद्ध होता है, पर यह सर्वमान्य नहीं है। गुप्तकालीन चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य का समय ३७५-४१३ ई० है। निस्संदेह कालिदास का यह समय नहीं हो सकता। ऐसी दशा में उनकी संपूर्ण रचनाओं को ही प्रमाण मानकर आगे बढ़ना होगा। उनकी रचनाओं से स्पष्ट है कि यह महाकवि होने के साथ-साथ नाटककार भी थे। उन्होंने ऋतु-संहार, रघुवंश, कुमारसंभव और मेघदूत नाम के तीन महाकाव्यों तथा अभिज्ञान शाकुन्तल, विक्रमोर्वशी और मालविकाग्निमित्र नाम के तीन नाटकों की रचना की। इन रचनाओं का संस्कृत साहित्य में सर्वोच्च स्थान है। अभिज्ञान शाकुन्तल का तो कई भाषाओं में अनुवाद हो चुका है।

कालिदास ने अपने पूर्ववर्ती नाटककारों में मास, सीमिल और कविपुत्र का उल्लेख किया है, पर इनमें से किसी के संबंध में हम निश्चयपूर्वक कुछ भी नहीं कह सकते। मास के तरह प्रमाणिक नाट्य ग्रन्थों का पता अक्षय चला है और सन् १६१२-१५ में पं० गरुडि शास्त्री द्वारा उनका संवादन भी हो चुका है, पर उनका समय भी संदिग्ध ही है। उनकी समस्त रचनाओं में से पंचरात्र, स्वप्नशासत्रदत्ता, चारुदत्त, प्रतिमा और आभिषेक के हिन्दी-अनुवाद भी हो चुके हैं जिनसे यह स्पष्ट होता है कि वह अपने समय के उच्च कोटि के कलाकार थे। उन्होंने कई प्रकार के रूपक और उपरूपक भी लिखे थे।

कालिदास के पूर्ववर्ती नाटककारों में अश्वघोष का नाम आता है।

अश्वमेध कृष्णवंशीय राजा कनिष्क के समय में हुए थे। डा० ईश्वरीप्रसाद के अनुसार कनिष्क का समय सन् १२८ ई० माना जाता है, पर कुछ विद्वान् सन् ७८ भी बताते हैं। जो भी हो, इसमें तो सन्देह ही नहीं किया जा सकता कि वह अपने समय के अप्रतिम कलाकार थे। उनकी रचनाएँ बौद्ध-धर्म-संबंधी होती थीं। नाटक-रचना की दृष्टि से बौद्ध तथा जैन-काल उद्युक्त नहीं थे। इसीलिए इन दोनों कालों में किसी प्रसिद्ध नाटककार का नाम नहीं मिलता। गुप्त-साम्राज्य का उदय होने पर संस्कृति-साहित्य को पुनः प्रेरणा मिली और उस समय कई नाटक भी लिखे गये। तत्कालीन साहित्य के इतिहास से पता चलता है कि शूद्रक और विशाखदत्त उस समय के प्रसिद्ध नाटककार थे। शूद्रक का 'मृच्छकटिक' और विशाखदत्त का 'मुद्राराक्षस' अपने समय की अप्रतिम रचनाएँ हैं। इन दोनों रचनाओं में राजनीतिक पट्यंत्र और प्रेम-कथा के सुन्दर समन्वय में ही उनके कथानकों का विकास हुआ है।

संस्कृत-नाट्य-साहित्य में श्री हर्ष का नाम भी अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है। भारतीय इतिहास में उनका समय ६०६ ई० से ६४७ ई० तक माना जाता है। यह कन्नौज के राजा थे। उनके दरबार में उस समय के सुप्रसिद्ध विद्वान् वाण भट्ट रहते थे। हर्ष स्वयं विद्वान् थे। नाटक-रचना में उनका अच्छा अभ्यास था। उन्होंने दो नाटिकाओं—'रत्नावली' और 'प्रियदर्शिका' तथा एक नाटक 'नागानन्द' की रचना की थी। यह गद्य और पद्य, दोनों आसानी से लिख सकते थे। उन्हीं के सम-कालीन महेन्द्रविक्रम भी नाटककार थे। यह पल्लव-नरेश सिद्धिष्णु वर्मा का पुत्र थे। आठवीं शताब्दि में संस्कृति के प्रसिद्ध कवि भवभूति का उल्लेख मिलता है। उनका वासविक नाम श्रीकण्ठ था। वह वेद, उशनियद्, साख्य और योग के अच्छे ज्ञाता थे। उनके लिखे हुए तीन नाटक मिलते हैं—महावीर-चरित्र, उत्तर रामचरित्र और मालती-माधव। इन तीनों नाटकों का संस्कृत-साहित्य में अच्छा स्थान है। इनसे पता चलता है कि भवभूति अपने समय के श्रेष्ठ कलाकार थे।

भद्रभूति के परवर्ती नाटककारों में भट्टनायक का नाम लिखा जाता है। भट्टनायक ने केवल एक नाटक लिखा है—वैष्णवसंहार। इसका कथानक महाभारत से लिया गया है। नवीं शताब्दि के लगभग मुरारी कवि का लिखा 'अनर्घराघव' नाटक मिलता है। इनके अतिरिक्त नवम् शताब्दि में राजशेखर ने चार नाटकों की रचना की है जिनके नाम हैं—कर्पूरमंजरी, बालरामायण, बालभारत और प्रियदर्शन मंजिका। इनमें से कर्पूरमंजरी प्राकृत में होने से सटक है। इसका हिन्दी-अनुवाद भारतेन्दु ने किया है। राजशेखर अपनी नाट्य-रचना में अधिक सफल नहीं हैं। उनके समकालीन नाटककारों में स्वप्न-दयानन्द, चोमहिनर, दामोदर मिश्र तथा कृष्ण मिश्र अधिक प्रसिद्ध हैं। चोमहिनर ने 'चन्द-कीर्तिक' और 'नैप-यानन्द' की रचना की है। अभिनय की दृष्टि से ये दोनों नाटक अनुप-युक्त हैं। चन्द-कीर्तिक का हिन्दी-रूपान्तर 'सत्य हरिश्चन्द्र' भारतेन्दु ने किया है। दामोदर मिश्र का 'हनुमन्नाटक' भी इसी काल की रचना है। कृष्ण मिश्र का 'प्रबोध-चन्द्रोदय' एक भावार्थक नाटक है। इस नाटक के हिन्दी में कई अनुवाद मिलते हैं। संस्कृत में राम और कृष्ण का आश्रय लेकर कई नाटक लिखे गये हैं। इनमें राम-कथा पर आधारित जयदेव का 'मृच्छराघव' और चैतन्य महाप्रभु के शिष्य रूपराम की 'विदग्ध-माधव' तथा 'ललित माधव' बहुत प्रसिद्ध हैं। ये रचनाएँ आज से लगभग ४०० वर्ष पूर्व की मानी जाती हैं। इनके अतिरिक्त और भी नाटक लिखे गये हैं जिनका रचना-काल वि० सं० १७००-१८०० के लगभग माना जाता है। इस काल के नाटककारों में राम-धर्मा, सामराज दीक्षित, कुलशेखर, विशालदेव विप्रहराज, सोमनाथ, जयसिंह सूर और गैकटनाथ आदि विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं।

नाटक के लक्षण-ग्रन्थों में भरतमुनि का 'नाट्य-शास्त्र' प्रधान ग्रन्थ है। अग्नि-पुराण में साहित्य के अन्य अंगों के साथ नाटक का विवेचन किया गया है। धनंजय के 'दश रूपक' का भी नाटक के लक्षण-

ग्रन्थों में बड़ा मान है। साहित्य-दर्पणाकार विश्वनाथ कवि ने भी साहित्य-दर्पण के छठे परिच्छेद में नाटक के तत्त्वों की विशद विवेचना की है। इन प्रसिद्ध लक्षण-ग्रन्थों के अतिरिक्त और भी कई ग्रन्थ ऐसे हैं जो संस्कृत में अपनी-अपनी विशेषताओं के कारण प्रसिद्ध हैं, पर उनमें मौलिकता का अभाव है।

हमने अभी संस्कृत नाट्य-साहित्य के इतिहास की संक्षेप में जो रूप-रेखा अंकित की है उससे यह स्पष्ट हो जाता है कि दसवीं शताब्दि से उसका हास आरम्भ हो गया था। दसवीं शताब्दि भारतीय इतिहास में परिवर्तन-काल माना जाता है। इस समय उत्तर-पश्चिम से भारत पर मुसलमानों के आक्रमण हो रहे थे और सर्वत्र उन्हें विजय प्राप्त हो रही थी। ऐसी दशा में राज्यों की सीमाएँ बदल रही थी, एक राज्य के स्थान पर दूसरे राज्य की स्थापना हो रही थी, एक सभ्यता और संस्कृति पर दूसरी सभ्यता और संस्कृति अपना सिक्का जमा रही थी। ऐसे अशान्त वातावरण में साहित्य-निर्माण के लिए फ़ौज अथवा नहीं था। इसके अतिरिक्त बड़े राज-दरबारों में ही कवि और नाटककार आश्रय पाते थे और स्वतन्त्र रूप से साहित्य का निर्माण करते थे। हिन्दू-राज्यों के नष्ट हो जाने से यह सुविधा भी जाती रही। इस्लाम-धर्म संगीत और नाट्य-कला विरोधी था। इसलिए इस्लामी राज्यों की स्थापना होने पर भी उनके अन्तर्गत नाट्य-कला को प्रोत्साहन नहीं मिला। कालान्तर में मनोरंजन के साधनों में भी परिवर्तन हो गया। रंगशालाएँ उर उड़ गयीं और उनका स्थान अन्य प्रकार के मनोरंजनों ने ले लिया। सच पूछिए तो उस समय धार्मिक पक्षपात, राजनीतिक उथल-पुथल और सामाजिक दुर्व्यवस्था इतनी बढ़ गयी थी कि भारतीय जनता अपने जीवन से ही निराश होती जा रही थी। उसे अपनी जान के लाले पड़े हुए थे। इन परिस्थितियों में नाटकों का हास होना अवश्यभावी ही था।

नाटकों के ह्रास का एक और कारण था । भाषा की दृष्टि से यदि देखा जाय तो पता चलेगा कि गुप्त-साम्राज्य के पतन के पश्चात् संस्कृत की लोक-प्रियता नष्ट हो गयी थी और उसके स्थान पर सर्वसाधारण की भाषा ने अपना रंग जमा लिया था । इस प्रकार धीरे-धीरे सर्वसाधारण की भाषा साहित्यिक भाषा हो गयी और संस्कृत केवल विद्वानों तक ही सीमित रह गयी । मुसलमानों के आक्रमण से उसकी शिक्षा का काम भी टूट गया और हिन्दू-राज्यों से उसे प्रोत्साहन मिलना बन्द हो गया । ऐसी दशा में जनता उसकी ओर से उदास हो गयी । इस प्रकार जब भाषा का महत्त्व ही नष्ट हो गया तब उसमें रचना हो ही कैसे सकती थी । संस्कृत में नाटक का ही नहीं, काव्य आदि के ह्रास का भी यही कारण है । दसवीं शताब्दि के पश्चात् हमें संस्कृत के जो नाटक मिलते हैं उनमें से अधिकांश भाषा और कला की दृष्टि से निम्नकोटि के हैं । नाट्य-साहित्य में उनका कोई महत्वपूर्ण स्थान नहीं है ।

संस्कृत नाट्य-कला का शास्त्रीय विवेचन

हम पहले बता चुके हैं कि प्राचीन संस्कृत-शास्त्रियों ने साहित्य के अन्तर्गत काव्य के दो भेद किये हैं—श्रव्य काव्य और दृश्य काव्य । हम यह भी बता चुके हैं कि दृश्य उपकरण काव्य अभिनय-प्रधान होता है । अभिनय-प्रधान होने के कारण यह श्रवणेंद्रिय के साथ-साथ चक्षुरिन्द्रिय को भी प्रभावित करता है । चक्षुरिन्द्रिय का विषय है 'रूप' । दृश्य काव्य में दर्शक रंगमंच से 'रूप' का प्रत्यक्ष अनुभव करता है । यह प्रत्यक्ष अनुभव पात्रों अथवा अवस्था की अनुकृति से होता है । इसी अनुकृति में 'दृष्टि-रोचन' के लिए पात्रों का रूप रखा जाता है और इसीलिए दृश्य काव्य की 'रूपक' संज्ञा है । पर केवल अनुकृति अथवा अभिनय ही ही रूपक का संपूर्ण रूप उपस्थित नहीं होता । उसका दर्शकों की दृष्टि में वास्तविक होना भी आवश्यक है । कहने का तात्पर्य यह कि जबतक अनुकार्य और अनुकर्ता की एकता प्रदर्शित नहीं होती और दर्शक उसे वास्तविक नहीं समझता तबतक अभिनय सफल नहीं समझा जाता । अभिनय की सफलता के लिए दर्शक के हृदय में यह प्रतीति होना आवश्यक है कि जो कुछ उसकी आँखों के सामने हो रहा है वह वास्तविक है, कृत्रिम नहीं । दर्शक के हृदय में इसी प्रतीति के साथ दृश्य काव्य के तीसरे उपकरण-रस-का उद्रेक होता है । बिना 'रस' की निष्पत्ति के दृश्य काव्य का वास्तविक रूप सामने नहीं आता ।

संस्कृत नाट्यशास्त्रियों के अनुसार दृश्य काव्य के अन्य उपकरणों में नृत्य और नृत को भी स्थान दिया है । नृत्य और नृत के सम्बन्ध में

इस अन्वय विचार करेंगे। यहाँ इतना ही कहना चलना होगा कि जब इन दोनों के साथ गीत और कथोरकथन का सामंजस्य हो जाता है तब दृश्य-काव्य का संपूर्ण रूप सामने आ जाता है। इस प्रकार दृश्य-काव्य के सात उपकरण हुए—(१) अभिनय (२) वास्तविकता की प्रतीति (३) रस का उद्बोध (४) वृत्त (५) गत (६) संगीत और (७) कथोरकथन।

दृश्य-काव्य के इन उपकरणों का हमने अभी संक्षेप में वर्णन किया है उन्हें ध्यान में रखकर प्राचीन संस्कृत-नाटका-दृश्य-काव्य कायों ने दृश्य-काव्य के दो भेद किये हैं—(१) रूपक और (२) उपरूपक। रूपक में 'रस' की प्रधानता रहती है। 'रस' की परिपक्वता ही रूपक की सफलता का प्रमाण है। 'रस' के परिष्कार में जिस प्रकार विभाव-अनुभाव आदि सहायक होते हैं उसी प्रकार नाटकीय 'रस' की परिपुष्टि में वृत्त और गत आदि सहायता प्रदान करते हैं। इसलिए रूपक में अनुकृति का स्थान गौण रहता है। उपरूपक अनुकृति-प्रधान होता है। उसमें 'रस' की निष्पत्ति का स्थान गौण रहता है। हमारे यहाँ रूपकों का विस्तार बहुत बड़ा है। 'नाटक' से रूपक व्यापक है और रूपक से भी व्यापक है 'नाट्य'। इस प्रकार रूपक और उपरूपक दोनों नाट्य के अन्तर्गत आते हैं।

भारतमुनि के नाट्य-शास्त्र के अनुसार वस्तु, पात्र और रस के आधार पर रूपक के दस भेद किये गये हैं—१. नाटक, २. रूपक के भेद प्रकरण, ३. भाण, ४. प्रहसन, ५. डिम, ६. व्यायोग, ७. समपकार, ८. वीथी, ९. अंक और १०. इन्द्रावृण। इन भेदों में नाटक ही प्रमुख है। यहाँ हम क्रमानुसार इन्हीं पर संक्षेप में विचार करेंगे :—

(१) नाटक—रूपक के भेदों में नाटक का प्रमुख स्थान है। इसमें नाट्य-शास्त्र सम्बन्धी सभी लक्षणी, नियमों और रसों का समावेश होता

है और यह सब प्रकार के रूपकों का प्रतिनिधित्व भी करता है। इसी लिए नाटकाचार्यों ने इसे 'नाट्य-व्यङ्ग्य' कहा है। हिन्दी में नाटक शब्द रूपक का स्थानापन्न हो गया है। शास्त्रीय दृष्टि से इस में, (१) इतिहास-प्रसिद्ध कथा होनी चाहिए, (२) कथा का नायक अभिगम्य गुणों से युक्त धीरोदात्त होना चाहिए, (३) शृंगार, वीर और कथन रसों में से किसी एक की प्रधानता होनी चाहिए, (४) पाँचसे दस तक अङ्कों का विधान होना चाहिए, (५) आरम्भ के अङ्कों की अपेक्षा पिछले अङ्कों का आकार छोटा होना चाहिए और (६) यथास्थान पाँचों-संधियों और अर्थ-प्रकृतियों का प्रयोग होना चाहिए। संधियों में निर्वहण-संधि अत्युत्तम होनी चाहिए। आजकल इन विशिष्ट गुणों से सम्पन्न नाटक नहीं लिखे जाते। प्राचीन काल के नाटकों में कालिदास कृष्ण अभिज्ञान शाकुन्तल इसका उदाहरण है।

(२) प्रकरण—इसका कथानक लौकिक अथवा कवि-कल्पित होता है और नायक धीरशाली। यह मंत्री, ब्राह्मण अथवा वैश्य, कोई भी हो सकता है। धर्म, अर्थ और काम की प्राप्ति के लिए यह प्रयत्नशील रहता है। उसकी नायिका कुल-कन्या अथवा वैश्या और कभी दोनों होती हैं। इस दृष्टि से इसके तीन भेद होते हैं—(१) शुद्ध प्रकरण यह होता है जिसमें नायिका कुल-कन्या होती है, 'मालती-माधव' इसका उदाहरण है। (२) विच्छिन्न प्रकरण यह होता है जिसमें नायिका वैश्या होती है। 'पुष्प दूतिका' इसका उदाहरण है। (३) संकीर्ण प्रकरण यह है जिसमें दोनों प्रकार की नायिकाएँ होती हैं। 'मृच्छकटिक' इसका उदाहरण है। अन्य बातों में 'प्रकरण' नाटक के ही समान होते हैं।

(३) भाण—इसका कथानक कल्पित होता है और एक ही पात्र दो पात्रों का काम करता है। वह बुद्धिमान् चिट् होता है और अपने तथा दूसरों के धूर्तापूर्ण कृत्यों का कथोपकथन के रूप में प्रकाशन करता है। यह स्वयं प्रश्न करता है और स्वयं ही उसका उत्तर देता है। इस प्रकार उसका कथोपकथन कल्पित होता है। वह ऊपर की ओर मुँह उठाकर

किसी कल्पित पुरुष से पाठें करता है। नाट्य-शास्त्र में इस प्रकार की उक्ति-प्रयुक्ति को *आकाश-नायित* कहते हैं। इसमें नायक शीघ्र और सौंदर्य के वर्णन से 'वीर' और 'शृंगार' की सृष्टि करता है। इसके अतिरिक्त प्रायः भारती और वहीं-वहीं कौशिकी वृत्ति का प्रयोग होता है। अङ्गों के सहित मुख और निर्बहण केवल दो संधियाँ रहती हैं। भारतेन्दु का 'निस्यविपरीपधम्' इसी प्रकार का उदाहरण है। घोंगरेजी का मोनो ड्रामा भास-जैसा ही होता है। इसे हिंदी का एकांकी कह सकते हैं।

(४) प्रहसन—इसका कथानक भी कल्पित होता है। इसमें हास्य-रस की प्रधानता रहती है और केवल एक ही अंक होता है। जिसमें कुछ और निर्बहण संधियाँ होती हैं। 'झंघेर नगरी' आदि इसके उदाहरण हैं। हिन्दी-एकांकी में इसका भी गणना की जाती है। आगे इस सम्बन्ध में हम स्वतंत्र रूप से विचार करेंगे।

(५) ड्रामा—इसका कथानक पुराण अथवा इतिहास-प्रसिद्ध होता है जो चार अंकों में विभाजित रहता है। इसमें देवता, गणेश, मृत, पिटाच, प्रेत आदि १६ नायक होते हैं और माना, इन्द्रजाल, संभ्रान आदि का प्राधान्य रहता है। इसमें कौशिकी के अतिरिक्त तीनों वृत्तियों और 'हास्य' तथा 'शृंगार' के अतिरिक्त रसों का प्रयोग होता है। इसमें चार ही संधियाँ होती हैं। 'त्रिपुरदाह' इसका उदाहरण है।

(६) व्यायोग—इसका कथानक पुराण अथवा इतिहास-प्रसिद्ध और नायक धीरोद्धत राजर्षि अथवा दिव्य पुरुष होता है। इसमें केवल कई नर-पात्र होते हैं और युद्ध होता है, पर वह स्त्री के कारण नहीं होता। अंक केवल एक रहता है जिसमें एक ही दिन का वृत्तान्त रहता है। रसों में 'हास्य' और 'शृंगार' और वृत्तियों में कौशिकी का प्रयोग नहीं होता। रस पाठों में यह ड्रामा से मिलता-जुलता है। भारतेन्दु का 'घनशय-विजय' इसी प्रकार का है। हिन्दी में इसे भी एकांकी के अन्तर्गत मान सकते हैं।

(७) समवकार—इसका कथानक इतिहास-प्रसिद्ध, पर देवता

तथा अमुरों से सम्बन्ध रखनेवाला होता है। इसमें बारह देवासुर नायक होते हैं और प्रत्येक का पृथक्-पृथक् फल होता है। अंक तीन होने हैं। पहले में छः घड़ी, लगभग ढाई घंटे, का वृत्तांत और दो संधियाँ, दूसरे में दो घड़ी (४८ मिनट) का वृत्तांत और एक संधि तथा तीसरे में एक घड़ी (२४ मिनट) का वृत्तांत और एक संधि होती है। इसमें थिमर संधि का अभाव रहता है। आमुख-द्वारा पात्रों का परिचय होता है और धीरे रस को प्रधानता रखती है। संस्कृत-साहित्य में 'अमृत-मंथन' इसी प्रकार का रूपक है।

(८) धीधी—इसका कथानक कल्पित होता है। इसमें एक ही अंक रहता है। पात्र एक अथवा दो रहते हैं जो उत्तम अधवा मेध्यस्य पुरुष होते हैं। इसमें भी भाण के समान आकाश-भाषित-द्वारा उक्ति प्रयुक्त होती है। रसों में शृंगार और शीर, वृत्तियों में कौशिकी वृत्ति, संधियों में मुख और निर्वहण और पाँचों अर्थ-प्रकृतियों की मंथना रहती है। इसकी भी हिन्दी-एकाकी में गणना की जाती है—'सतीति मधुकर' इसका उदाहरण है।

(९) अंक—इसका कथानक इतिहास-प्रसिद्ध होता है, पर लेखक अपनी कल्पना-शक्ति से इसमें विस्तार कर सकता है। इसमें बाणी का युद्ध होता है और उसी के अनुसार जय-पराजय का निश्चय होता है। साधारण पुरुष इसका नायक होता है। स्त्रियों के विलाप का आधिक्य होने के कारण यह कदम्ब रस-प्रधान होता है। इसमें लास्य के दसों अंग, मुख तथा निर्वहण संधियाँ और भारती तथा कौशिकी वृत्तियाँ होती हैं। अंक केवल एक ही होता है। इसे भी हिन्दी-एकाकी के अन्तर्गत ले सकते हैं। इसका उदाहरण है—'शर्मिष्ठा ययाति'।

(१०) ईहामृग—इसमें कथानक कुछ प्रसिद्ध और कुछ कल्पित होता है और इसका धीरोद्धत नायक हरिणी-सदृश अलभ्य नायिका की इच्छा करता है। प्रतिनायक उसे नायक से छुड़ाना चाहता है।

फलतः युद्ध तक की नौबत आती है, पर युद्ध नहीं होता । इसमें चार अंक और तीन संधियाँ होती हैं ।

उपरूपक के अठारह भेद होते हैं जिनके नाम हैं :—(१) नाटिका (२) त्रोटक, (३) गोष्ठो, (४) सट्टक, (५) नाट्यरासक, उपरूपक के भेद (६) प्रस्थानक, (७) उल्लास्य, (८) काव्य, (९) रासक, (१०) प्रेलय, (११) संलापक, (१२) धो-गदित, (१३) शिल्पक, (१४) विलासिका, (१५) दुर्मल्लिका, (१६) प्रकरणिका, (१७) हल्लीश और (१८) भाणिका । इनमें से नाटिका, त्रोटक, प्रकरणिका और सट्टक ही मुख्य हैं । नाटिका नाटक के समान ही होता है । इसमें नाटक और प्रकरण का मिश्रित रूप रहता है । पाथों में अधिक सख्या स्त्रियों की होती है । नायक धीरलालित राजा होता है और नायिका राज-वंश की कोई प्रवीण नायिका अथवा रनिवास से सम्बन्ध रखनेवाली कोई अन्य अनुरागवती सुन्दरी होती है । महारानी के भय से नायक राजा अपने प्रेम में शक्ति रहता है । नायक और नयान नायिका का सम्मिलन उसी के अधीन रहता है । इस प्रकार यह शृङ्गार रस-मयान होता है । इसमें चार अंक होते हैं और कथा कल्पित होती है । 'रत्नावली' इसका उदाहरण है ।

त्रोटक पाँच, सात, आठ अथवा नौ अंकों का होता है और देवता तथा मनुष्य इसके पात्र होते हैं । प्रत्येक अंक में विदूषक का व्यापार रहता है । इसमें शेष सब बातें नाटक के ही समान होती हैं । प्रकरणिका प्रकरण के जोड़ या उपरूपक है । इसका नायक व्यापारी होता है और उसकी नायिका उसी की जाति की होती है । शेष बातें प्रकरण के समान होती हैं । सट्टक भी नाटिका के समान होता है । इसकी रचना माहुर में होती है । इसमें अद्भुत रस की प्रधानता रहती है । इसके अंकों को 'जवनिका' कहते हैं । इसका उदाहरण 'कर्पूरमंजरी' है । उपरूपक के अन्य भेद अनावश्यक हैं । आज के साहित्य में उनका कोई मूल्य नहीं है । यस्तुतः वे नाटक-लक्षणकारियों के मस्तिष्क की उपज-मात्र हैं ।

हम अभी प्राचीन शास्त्रीय दृष्टिकोण से वस्तु, नायक और रस के आधार पर किये गये रूपक तथा उपरूपक के विभिन्न रूपक के तत्त्व भेदों के सम्बन्ध में विचार कर चुके हैं। वास्तव में यही तीनों रूपक के प्रधान तत्त्व हैं। इनमें अभिनय इसलिए नहीं दिया गया है कि यह तो सबमें सम्मिलित रूप से वर्तमान रहता ही है। यदि पृथक् रूप से अभिनय और वृत्ति को भी रूपक के तत्त्वों में सम्मिलित कर लें तो उसके पाँच तत्त्व हुए:—(१) वस्तु, (२) पात्र, (३) रस, (४) अभिनय, और (५) वृत्ति। चरित्र-चित्रण और कथोपकथन इन्हीं पाँचों के अन्तर्गत आ जाते हैं। उद्देश्य-उच्च भी रस-तत्त्व में तिरोहित हो जाता है। रूपक के तत्त्वों में इन सबका पृथक् स्थान नहीं है। पश्चात्त्य समीक्षा-पद्धति चरित्र-चित्रण पर विशेष बल देती है और प्राचीन भारतीय नाट्य-परम्परा रस-परिपाक पर। हिन्दी के आधुनिक नाटकों में पश्चात्त्य समीक्षा-पद्धति का ही अनुसरण मिलता है। आधुनिक नाटकों के तत्त्वों पर हम अन्वय विचार करेंगे। यहाँ प्राचीन रूपकों के तत्त्वों पर विचार किया जाता है।

रूपक का प्रथम और महत्त्वपूर्ण तत्त्व है वस्तु। वस्तु को कथावस्तु अथवा 'प्लॉट' भी कहते हैं। वस्तुतः इसकी सफलता पर ही रूपक की सफलता निर्भर करती है। वस्तु का कथा-संगठन जितना सुव्यवस्थित और सुसंगठित होता है रूपक रस-परिपाक में उतना ही सफल होता है।

[१] आधार-सम्बन्ध की दृष्टि से वस्तु-भेद—आधार सम्बन्ध से यह तीन प्रकार की होती है:—(१) प्रख्यात, (२) उत्पाद्य और (३) मिश्र। जो वस्तु इतिहास, पुराण अथवा परम्परागत-जनश्रुति पर आधारित होती है वह प्रख्यात कहलाती है। उत्पाद्य उस वस्तु को कहते हैं जिसे कवि अथवा नाटककार अपनी कल्पना से गढ़ता है। आधुनिक सामाजिक तथा समस्या-प्रधान नाटकों के कथानक प्रायः इसी प्रकार के

है। इसके विरुद्ध जिस वस्तु में कल्पना और इतिहास दोनों का समन्वय रहता है उसे मिश्र कहते हैं।

[२] संगठन की दृष्टि से वस्तु-भेद—संगठन अथवा दिव्यात की दृष्टि से वस्तु दो प्रकार की होती है:—(१) आधिकारिक और (२) प्रासंगिक। आधिकारिक वस्तु का सम्बन्ध मूल कथा से होता है। मूल कथा की सहायक कथा को प्रासंगिक वस्तु कहते हैं। प्रासंगिक वस्तु का उद्देश्य आधिकारिक वस्तु की सौंदर्य-वृद्धि करना और मूल कार्य अथवा व्यापार के विकास में सहायता देना है। आधिकारिक वस्तु में प्रधान नायक-नायिका की फल-सिद्धि होती है और प्रासंगिक वस्तु में उससे सम्बन्ध रखनेवाले अन्य पात्रों की। यह फल-सिद्धि नायक की फल-सिद्धि से भिन्न होती है, पर उससे नायक का हित-स्थापन अवश्य होता है। आधिकारिक वस्तु की सहायक एक अथवा कई प्रासंगिक कथाएँ हो सकती हैं। ये दो प्रकार की होती हैं:—(१) पताका और (२) प्रकरी। जब प्रासंगिक कथा का प्रसंग आधिकारिक कथा के साथ अन्त तक चलता है तब उसे पताका कहते हैं। इसके विरुद्ध जब प्रासंगिक कथा थोड़ी दूर चलकर शान्त हो जाती है तब उसे प्रकरी कहते हैं।

[३] कथोपकथन की दृष्टि से वस्तु-भेद—कथोपकथन की दृष्टि से वस्तु के तीन भेद और हैं:—(१) भाव्य, (२) अभाव्य और (३) नियत-भाव्य। जो सब पात्रों के मुनने योग्य हो उसे भाव्य और जो किसी पात्र के मुनने योग्य न हो उसे अभाव्य अथवा स्वगत कहते हैं। आधुनिक नाटकों में स्वगत कथन का प्रयोग अस्वाभाविक माना जाता है, पर कहीं-कहीं होता भी है। जो बात केवल कुछ ही पात्रों के मुनने योग्य होती है उसे नियत-भाव्य कहते हैं। यह दो प्रकार का होता है:—(१) अपवारित और (२) जनार्तिक। अपवारित का अर्थ है—गोपनीय रखना, छिपाना। सामने के पात्र की ओर से मुँह फेरकर उसके किसी रहस्यपूर्ण बात के सम्बन्ध में उससे छिपाकर कटाक्ष करने को अपवारित कहते हैं। जब रंग-भञ्ज

पर कई पात्रों में से केवल दो पात्र, अनामिका के अतिरिक्त शेष तीन उँगलियों की ओट देकर, गुप्त संभाषण करते हैं तब उसे जनांतिक कहते हैं। आकाश-भाषित भी कथोपकथन का एक प्रकार माना गया है। इसमें कोई पात्र आकाश की ओर मुँह उठाकर किसी कल्पित पात्र से बातें करता है। इस प्रकार आकाश-वाणी से यह भिन्न होता है।

वस्तु में कुछ ऐसे चमत्कारयुक्त अंश अथवा साधन भी होते हैं जो उसे प्रधान - ल—अर्थ, धर्म अथवा काम की प्राप्ति

वस्तु में की ओर अग्रसर करते हैं। प्राचीन नाट्य-शास्त्र के अर्थ-प्रकृति अनुसार इन चमत्कारयुक्त अंशों को अर्थ-प्रकृति कहते हैं। यह पाँच प्रकार की होती है:—(१)

बीज, (२) विन्दु, (३) पताका, (४) प्रकरी और (५) कार्य। मुख्य फल का हेतु यह कथा भाग, जो क्रमशः विस्तृत होता जाता है, बीज कहलाता है। जिस प्रकार बीज में फल छिपा रहना है उसी प्रकार बीज में नाटक के फल की संभावना रहती है। इसका प्रारम्भिक रूप अत्यन्त सूक्ष्म रहता है, पर ज्यों-ज्यों व्यापार-शृंखला आगे बढ़ती है त्यों-त्यों इसका भी विस्तार होता जाता है। बीज के अंकुरित होने और कषाभूष के आगे बढ़ने पर विविध विरोधी तथा अप्रसंगिक बातें उपस्थित होती हैं, पर उन सबमें कथानक को अविच्छिन्न रखनेवाला तत्त्व विन्दु कहलाता है। पताका और प्रकरी के सम्बन्ध में पहले बताया जा चुका है। यहाँ इतना ही स्मरण रखना चाहिए कि इनके नायकों का कोई स्वतन्त्र उद्देश्य नहीं होता। कार्य वह प्रधान साध्य है जिसके लिए आधिकारिक वस्तु का विधान, समस्त उपायों का आरम्भ और सामग्री का एकत्रीकरण होता है। रत्नावली नाटिका में कार्य है उदयन और रत्नावली का विवाह। इसी के लिए आधिकारिक वस्तु का विधान और समस्त साधनों का सूत्रपात हुआ है।

प्रत्येक रूपक में कार्य-शृंखला की पाँच अवस्थाएँ होती हैं :—(१)

आरम्भ, (२) प्रयत्न, (३) प्राप्त्याशा, (४) निर-
 वस्तु में कार्य तापि और (५) फलागम । जिसमें किसी फल की प्राप्ति
 की अवस्थाएँ के लिए औलुब्ध होता है उसे आरंभ और जिसने
 उस फल की प्राप्ति के लिए शीघ्रता से उद्योग किया
 जाता है उसे प्रयत्न कहते हैं । फल-प्राप्ति की आशा को प्राप्त्याशा कहते
 हैं । इसमें विफलता का आशंका भी बनी रहती है । सफलता का निश्चय
 हो जाने को नियताति और सफलता प्राप्त होने की अवस्था को फला-
 गम कहते हैं । शकुन्तला नाटक में शकुन्तला को देखने की इच्छा को
 आरम्भ; दुष्यन्त का नाटक से उसके सम्बन्ध में सलाह करने को
 प्रयत्न; दुर्योता ऋषि के साथ का किञ्चित् शमन हो जाने पर प्राप्त्याशा;
 अँगूठी मिलने पर मिलन की आशा का निश्चय हो जाना नियताति
 और अन्त में शकुन्तला और दुष्यन्त का मिलन फलागम है ।

अर्थ-महार्त और अवस्थाओं के मेल की संधि कहते हैं । वस्तु-
 विन्यास में मूषि का स्थान अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है ।
 वस्तु में संबंधों रूपक विविध घटनाओं तथा कथाओं का एक अनीष्ट
 मूल के लिए प्रयुक्त रूप है । अतः जहाँ एक प्रयोजन-
 वाली घटनाओं से निर्मित कथाओं में से जो सब विभिन्न प्रयोजनवाले
 भागों के कथाओं से सम्बन्ध कराती है उसे ही संधि कहते हैं । इसके दार्च
 भेद होते हैं:—(१) मुख, (२) प्रतिमुख, (३) गर्भ, (४) विमर्श और
 (५) निर्वहण । 'आरम्भ' नामक अवस्था के साथ संयोग होने से जहाँ
 अनेक रसों और अर्थों के व्यञ्जक बीज की उत्पत्ति होती है वहाँ मुख
 संधि समनी जाती है । प्रतिमुखसंधि में बीज अञ्जुरित होता हुआ
 दिखायी देता है । इसी से घटना-क्रम आगे चलता है । इसमें फल-प्राप्ति
 के प्रारम्भिक उपायों के रहस्य कुछ तो उद्घाटित हो जाते हैं और कुछ
 अस्पष्ट रहते हैं । गर्भ संधि में अञ्जुरित बीज का और भी विस्तार होता
 है । इसमें प्राप्त्याशा और फलाका का मेल होता है और फल-प्राप्ति की
 ओर अग्रसर उपायों में संघर्ष रहता है, अर्थात् कमी उपाय का विचार

होता है, कभी हास । विमर्श संधि में निवृत्ताति और प्रकरी का मेल होता है । इसमें गर्भ संधि की अपेक्षा बीज का अधिक विस्तार होता है, परन्तु इसके फलोन्मुख होने पर शार, कोव और विपत्ति आदि बाधाएँ उपस्थित होती हैं । इन बाधाओं के कारण आशा का हून एक दम विच्छिन्न हो जाता है । इस संधि को अवकाश संधि भी कहते हैं । निर्वहण संधि अथवा उपसंहार में समस्त विघ्न शान्त हो जाते हैं और पूर्व कथित चारों संधियों में वर्णित प्रयोजन की सिद्धि हो जाती है ।

अर्थ-प्रकृतियों, अवस्थाओं तथा संधियों से यह स्पष्ट है कि यद्यपि उनका प्रयोग भिन्न-भिन्न विचारों से किया जाता है तथापि उनमें से प्रत्येक के पाँच-पाँच भेद होते हैं और उनमें एक प्रकार से तात्त्विक सहयोग होता है । अर्थ-प्रकृति वस्तु के तत्त्वों से, अवस्थाएँ कार्य-ध्मागार से और संधियाँ रूपक-रचना के विभागों से सम्बन्ध रखती हैं । इनका स्वीकरण निम्न सारिणी से हो सकता है :—

अर्थ-प्रकृति	+	अवस्था	=	संधि
१. बीज	+	आरंभ	=	सुप्त
२. विन्दु	+	प्रयत्न	=	प्रतिमुख
३. पताका	+	प्राप्ति	=	गर्भ
४. प्रकरी	+	निवृत्ताति	=	विमर्श
५. कार्य	+	फलप्राप्त	=	निर्वहण

रचना की दृष्टि से वस्तु ये दो प्रकार की सामग्री रहती है :—(१)

दृश्य वस्तु और (२) सूक्ष्म वस्तु । दृश्य वस्तु वह

वस्तु-विधानः सामग्री होती है जो प्रधान रूप से मंच पर दिखायी अंक और दृश्य जाती है और उसका विस्तार करना आवश्यक है ।

इसके विरुद्ध कुछ सामग्री ऐसी भी होती है जिसे मंच पर दिखाने की तो आवश्यकता नहीं होती, पर जिसकी सूचना देना अपेक्षित होता है । ऐसी सामग्री को सूक्ष्म वस्तु कहते हैं । सूक्ष्म वस्तु में लम्बी यात्रा, वध, मृत्यु, युद्ध, विजय, नगर आदि का घेरा डालना,

लुटमार, अभिकांड, भोजन, स्नान, चुंबन, अनुलेखन, वस्त्र पहनना आदि की गणना की जाती है। इनका रंग मंच पर दिखाना वर्जित है। दृश्य-वस्तु के अन्तर्गत आनेवाली बातें अंकों में दिखायी जाती हैं। उन्हें अंकों में दिखाने समय निम्न बातों पर ध्यान देना आवश्यक है :—

(१) रूपक के प्रधान खंड को अङ्क कहते हैं। अङ्क में नायक के कृत्यों का प्रत्यक्ष वर्णन रहता है, अतएव उसे सरस और मापपूर्ण होना चाहिए। एक नाटक में ५ से १० तक अंक हो सकते हैं।

(२) प्रत्येक अङ्क में प्रधानता एक ही रस को मिलनी चाहिए और वह भी या तो शृङ्गार को अथवा वीर को। अन्य रसों को शीघ्र स्थान मिलना चाहिए। अन्तुत रस अंक के अन्त में आना चाहिए।

(३) प्रत्येक अंक की दृश्य-वस्तु में एक दिन से अधिक की घटनाओं का समावेश नहीं होना चाहिए। यदि उसकी सामग्री अधिक है तो उसे संक्षेप कर लेना चाहिए। संक्षेप करते समय घटनाओं की सव-दृष्टा पर ध्यान रखना अत्यन्त आवश्यक है।

(४) एक अंक की दूसरे अङ्क के साथ इस प्रकार संबद्धता होनी चाहिए कि साधारणतः अगले अङ्क की घटना पिछले अङ्क की घटना से निकली हुई और उससे जुड़ी हुई जान पड़े। प्रत्येक अङ्क की कथा को स्वतःपूर्ण नहीं होना चाहिए।

(५) अङ्कों का आकार क्रमशः छोटा होता जाना चाहिए।

(६) यदि किसी अङ्क में किसी कार्य की समाप्ति अथवा किसी फल की सिद्धि होती जान पड़े तो कार्य-व्यापार को अग्रसर करने के लिए किसी तत्सम्बन्धी घटना का समावेश कर देना चाहिए।

(७) दो अङ्कों के बीच में एक वर्ष तक का समय अंतर्हित होना चाहिए। यदि इससे अधिक का समय दिखाना अभाष्ट हो तो उसे घटाकर एक वर्ष या उससे भी कम कर देना चाहिए और इसकी सूचना दर्शकों को दे देनी चाहिए।

प्राचीन नाटककारों ने दर्शकों को दो अङ्कों की घटनाओं के सम-

यान्तर की सूचना देने के लिए अङ्कों के अन्तर्गत दृश्यों का विधान किया है जिन्हें अर्थोपक्षेपक कहते हैं। अर्थोपक्षेपक-द्वारा वे बातें भी प्रकट की जाती हैं जो सूक्ष्म-वस्तु में गिनी जाती हैं। इनका स्पष्टीकरण पाँच प्रकार से होता है :—

(१) विष्कम्भक—वह दृश्य है जिसमें पहले अथवा बाद में होने-वाली घटना की सूचना संक्षिप्त वर्णन अथवा दो पात्रों के कथोपकथन-द्वारा दर्शकों को दी जाती है। यह अङ्क के पहले अर्थात् नाटक के आरंभ में अथवा दो अङ्कों के बीच में आता है। पात्रों के अनुसार यह दो प्रकार का होता है :—(१) शुद्ध और (२) संकर। जिसमें पात्र मध्यम श्रेणी के होते हैं और संस्कृत बोलते हैं वह है शुद्ध और जिसमें पात्र मध्यम तथा निम्न श्रेणी के होते हैं और संस्कृत के साथ प्राकृत भी बोलते हैं वह संकर कहलाता है। आधुनिक नाटकों में इस प्रकार का भेद अनावश्यक है। अब न तो ऊँच-नीच का भेद ही है और न कोई संस्कृत और प्राकृत ही बोलता है।

(२) प्रवेशक—वह दृश्य है जिसमें विष्कम्भक की भाँति पूर्व अथवा आगे आनेवाली घटनाओं की सूचना दी जाती है। दोनों में अन्तर केवल इतना ही है कि प्रवेशक में यह सूचना केवल ऐसे नीच पात्रों-द्वारा दी जाती है जो उत्कृष्ट भाषा का प्रयोग नहीं करते। दूसरी बात यह है कि इसका विधान पहले अङ्क के पूर्व न आकर अन्य दो अङ्कों के मध्य में होता है। इसमें उन्हीं बातों का समावेश होता है जो कहने से छूट जाती हैं। शकुन्तला-नाटक में इन दोनों के उदाहरण मिल सकते हैं।

(३) चूलिका—नेत्र्य में किसी रहस्य की सूचना देना चूलिका कहलाता है। इस प्रकार की सूचना पदों के पीछे से दी जाती है।

(४) अकास्य—अङ्क के अन्त में बाहर जानेवाले पात्रों-द्वारा अगले अङ्क की कथा की जो सूचना दी जाती है उसे अकास्य कहते हैं। इसके द्वारा अभिनीत अङ्क की कथा के साथ अभिनेय अङ्क की संगति मिला दी जाती है।

(५) अंकावतार—जब रंग-भेच पर दिना पात्रों के दस्तरे हुए पूर्वाङ्क को कथा ही अगले अङ्क में चलानी जाती है तब अंकावतार होता है। अंकावतार में पात्रों का परिवर्तन नहीं होता। एक अङ्क के पात्र उसका अन्त होने पर बाहर जाकर उसके अगले अङ्क में पुनः आ जाते हैं।

रूपक में दस्त से भी महत्त्वपूर्ण वस्त्र है पात्र। रूपक के सभी द्रव्य तत्त्व पात्र के आश्रित रहते हैं। पात्र के दो मुख्य भेद हैं :—(१)

प्रधान और (२) सहायक। पात्रों में प्रधान पात्र

१. पात्र को नायक कहते हैं। रूपक में नायक को ही फल-

प्राप्ति होती है और वही कथा-सूत्र को आरम्भ से अंत

तक अप्रसर करता है। प्राचीन नाट्य-शास्त्रों में उसे सब उदात्त गुणों से सम्पन्न माना गया है। वह विनीत, मधुर, स्थायी, दक्ष, मिश्रबद्ध, शुचि, लोकप्रिय, वाक्वी, रुदयंश, सिंघर, युवा, बुद्धिमान, प्रज्ञावान, स्मृति-धैर्य, उत्साही, कलामान्, शास्त्र-बल्लु, आत्म-सम्मानी, शूर, दृढ़, तेजस्वी और धार्मिक होता है। नायक के इन गुणों से स्पष्ट है कि हमारे प्राचीन रूपकों में चरित्र के विकास का कोई स्थान ही नहीं था। जो चरित्र स्वयं विकसित है, उसका क्या विकास हो सकता है ! इस दृष्टि से नायक नये गुणों को धारण न करके रंग-भेच पर अपने गुणों का केवल उद्घाटन करता था। नायक के अद्वयगुणों का उद्घाटन भी प्राचीन नाटककारों को अपेक्षित नहीं था। वे उसके द्वारा जनता के नैतिक विचारों को आघात नहीं पहुँचाना चाहते थे। आधुनिक नाटककार न तो अपने नायकों में उक्त गुणों का होना आवश्यक मानते हैं और न उनके दोषों को गौनोप्य रखते हैं। नाटक में उनका उद्देश्य होता है—नायक के चरित्र का विकास। इसके विरुद्ध रूपकों में नाटककार का उद्देश्य रहता था—रस या परिपाक। रस के परिपाक के लिए धैर्य और उदात्त प्रकृतिवाले नायकों की ही सृष्टि की जाती है। स्वभाव-भेद से उनके चार भेद होते हैं :—(१) धीरोदात्त, (२) धीरलालित, (३) धीरशांत और (४) धीरोद्धत। इन चारों प्रकार के नायकों से स्पष्ट है कि धैर्य

नायक का प्रधान गुण है। जो धीर और दृढ़ नहीं, जो अपने आपको धरा में नहीं रख सकता वह नायक नहीं हो सकता। यहाँ हम इन्हीं के सम्बन्ध में विचार करेंगे :—

(१) धीरोदात्त नायक—इस प्रकार के नायक का चरित्र अत्यन्त उदार होता है। उसमें शक्ति के साथ क्षमा एवं दृढ़ता और आत्म-गौरव के साथ विनय एवं निरभिमानता रहती है। रामचन्द्र और युधिष्ठिर धीरोदात्त नायक हैं।

(२) धीरललित नायक—इस प्रकार का नायक बड़े कोमल स्वभाव का होता है। वह कलाविद, सुमान्देयी और निश्चिन्त-मन होता है। दुष्यन्त धीरललित नायक है।

(३) धीरशान्त नायक—इस प्रकार का नायक ब्राह्मण अथवा वैश्य होता है। उसका स्वभाव शान्त और सन्तोषी होता है। उसमें उग्रता नहीं होती। इसीलिए इस प्रकार के नायक क्षत्रिय नहीं होते। मालती माधव के नायक माधव ऐसे ही नायक हैं।

(४) धीरोद्धत नायक—इस प्रकार का नायक मायावी, असहज-शील, छली, शर, उद्धत, आत्म-प्रशंसक तथा स्वभाव से प्रचण्ड और चपल होता है। उसमें गुण कम और दोष अधिक होते हैं। वह अहंकार और र्व से मरा हुआ होता है। भीम और मेघनाद धीरोद्धत नायक हैं।

प्राचीन परंपरा के अनुसार रूपक में उक्त चारों प्रकार के नायकों में से किसी एक प्रकार के नायक का होना अनिवार्य है, अन्यथा नाटकीय शृंगार की एकता की रक्षा ही नहीं हो सकती। गौण पात्रों में स्वभाव का परिवर्तन दिखाया जा सकता है। कहीं वह उदात्त, कहीं ललित, कहीं शान्त और कहीं उद्धत हो सकता है। नायक में स्वभाव का परिवर्तन अर्वाचनीय है। नाट्य-शास्त्रकारों ने उनमें से प्रत्येक के पुनः चार-चार भेद किये हैं—(१) अनुकूल, (२) दक्षिण (३) शठ और (४) घृष्ट। अनुकूल नायक एक ही पल्ली-जत होता है। राम अनुकूल धीरोदात्त नायक है। दक्षिण नायक की एक से अधिक

पत्नियाँ होती हैं। उनमें से नवीन के प्रति उसका विशेष आकर्षण होता है, पर अन्य के प्रति भी उसका पूर्ववत् प्रेम रहता है। शठ नायक दिलाने के लिए एक ही पत्नी में अनुरक्त रहता है, पर छिपे-छिपे अन्य नायिकाओं में भी प्रेम करता है। घृष्ट नायक वही कर्म खुलकर करता है। नायिका के प्रति आकर्षण की दृष्टि से इन चारों प्रकार के नायकों का समावेश एक ही नायक में भी हो सकता है। नाटकाचार्यों ने इनके भी तीन-तीन भेद किये हैं:—(१) ज्येष्ठ, (२) मध्यम और (३) अधम। इनमें से प्रत्येक के पुनः तीन-तीन भेद किये गये हैं:—(१) दिव्य, (२) अदिव्य और (३) दिव्यादिव्य। इस प्रकार नायक के कुल $४ \times ४ \times ३ \times ३ = १४४$ भेद होते हैं। ये भेद सामान्य गुणों के आधार पर ही किये गये हैं। इनके अतिरिक्त नायक में शोभा, विलास, माधुर्य, गंभीर्य, विभक्ता, तेज, लालित्य और औदार्य—इन आठ सात्विक गुणों का होना भी आवश्यक है। इससे यह स्पष्ट है कि हमारे प्राचीन शास्त्रकारों ने मानव-स्वभाव की सूक्ष्माति सूक्ष्म प्रवृत्ति पर विचार किया है और तब उन्हें अपने लुत्तकों का नायक बनाया है।

स्वप्न में नायक के अतिरिक्त उसकी सहायता के लिए अन्य पात्र भी होते हैं। नायक का प्रतिद्वन्द्वी प्रतिनायक होता है। वह सदा धारोद्धत होता है। उर्ध्व के द्वारा नायक के गुणों का उद्घाटन होता है। मार्गिक कथा का नायक पीठमर्द कहलाता है। पीठमर्द नायक का अंतरंग मित्र होता है। वह कार्य-कुराल, अनुचारी और भक्त होता है। नायक के शेष सहायक व्यवसायी होते हैं। उनके छः भेद हैं:—(१) गृंगार-सहाय, (२) अर्थ-चिन्ता-सहाय, (३) दंड-सहाय, (४) धर्म-सहाय, (५) अन्तःपुर-सहाय और (६) संवाद-सहाय अर्थात् दूत। गृंगार-सहाय में (१) विट् (२) चेट, (३) विद्रूपक आदि होते हैं। विट् नायक का निजी सेवक होता है। वह अपने स्वामी को प्रसन्न रखने के लिए नृत्य, गीत आदि कई उपायों से काम लेता है। चेट का अर्थ है दास। विद्रूपक भी नायक का मित्र होता है। उसका काम लोगों को हँसाना है। वह

अपनी वेश-भूषा, चाल-ढाल और आचार-व्यवहार से सबको हँसाया करता है। अर्थ-चिन्ता-सहाय प्रायः राजा होते हैं जिन्हें अपनी अर्थ-व्यवस्था के लिए मंत्री और कोषाध्यक्ष पर निर्भर रहना पड़ता है। दंड-सहाय दुष्टों के दमन में सहायक होते हैं। धर्म-सहाय पुरोहित, तपस्वी और ब्रह्मचारी; अंतःपुर सहाय हिजड़े, और संवाद-सहाय दूत आदि होते हैं। दूत किसी कार्य की सिद्धि के लिए अथवा सदेश देकर भेजे जाते हैं। इस प्रकार सहायक पात्रों का भी विशद विवेचन प्राचीन नाट्य-ग्रंथों में मिलता है।

नायक की भाँति नायिकाओं के भी भेद और उपभेद किये गये हैं। नायक को पत्नी को नायिका कहते हैं। आचार्यों ने नायिका के तीन प्रधान भेद माने हैं—(१) स्नकीया, (२) परकीया और (३) सामान्या। स्नकीया नायिका पतिव्रता, चरित्रवती, लज्जावती और अपने पति की सेवा में रत होती है। परकीया पराई होती है। वह विवाहिता भी हो सकती है और अविवाहिता भी। सामान्या किसी की स्त्री नहीं होती। उसे गणिका कहते हैं। इन तीनों प्रकार की नायिकाओं के लक्षणातिशृङ्खल गुणों के आधार पर संख्यातीत भेदोपभेद किये गये हैं। यहाँ हम उन सब का विवेचन उपयुक्त नहीं समझते। आधुनिक नाटकों में जिस स्त्री का प्रधान भाग रहता है, वही नायिका कहलाती है। नायक की प्रिया होना उसके लिए आवश्यक नहीं है।

अब हमें रूपक के तीसरे तत्त्व—रस—पर विचार करना है। रस ही रूपक की आत्मा है। इसका अर्थ है आस्वाद्य। पारि-

३. रस माषिक मापा में स्थायी भाव जब विभाव, अनुभाव और संचारी भावों से पुष्ट होकर अपनी परपक्ववस्था को पहुँचता है तब उसके आस्वादन से सद्दय सज्जनों के हृदय में जो आनन्द उत्पन्न होता है उसे रस कहते हैं। इस परिभाषा को समझने के लिए हमें स्थायी भाव, विभाव, अनुभाव तथा संचारी भाव का अर्थ समझना चाहिए। भरत मुनि के अनुसार रसों के आधार भाव है।

भाव मन के विकार को कहते हैं। विकार का अर्थ है—परिवर्तन। इस प्रकार किसी वस्तु को देखने अवस्था कल्पना से उस पर विचार करने से मन की जो दशा हो जाती है उसे भाव कहते हैं। इन भावों में से जो भाव आदि से अलग तक रहता है वही स्थायी भाव कहलाता है। स्थायी भाव के अतिरिक्त मन के अन्य भाव संचारी अथवा व्यभिचारी भाव कहलाते हैं। जबतक स्थायी भाव मन में रहता है तबतक उसी का प्राधान्य रहता है और समस्त संचारी भाव उसके अन्तर्गत रहते हैं। स्थायी भाव हो रस के लिए मूलाधार उपस्थित करते हैं। संचारी भाव सृष्टि होते हैं। उनका उद्देश्य एकमात्र स्थायी भाव को पुष्ट करना होना है। वे मन-रूपी सागर में लहर की भाँति उठते हैं और स्थान-मात्र में बिलीन हो जाते हैं। उनकी संख्या तैंतीस मानी गयी है जो इस प्रकार है :—निर्वेद, ग्लानि, शंका, भ्रम, धृति, जड़ता, हर्ष, दैन्य, उग्रता, चिन्ता, प्राप, असुखा, अमर्ष, गर्व, स्मृति, भरण, मद, स्वप्न, निद्रा, विबोध, मोहा, अपरमाद, मोह, मति, अलप्ता, आवेग, तर्क, अयदित्वा, व्याधि, उन्माद, विषाद, शीत्सुक्य और चपलता। किसी भी रस की पुस्तक से इन संचारी भावों के संबंध में विशेष रूप से जाना जा सकता है। यहाँ केवल इतना ही ध्यान में रखना चाहिए कि रस में एक स्थायी भाव के साथ कई संचारी भाव आ सकते हैं और एक संचारी भाव कई-रसों में आ सकता है।

इस अर्थी बता चुके हैं कि स्थायी भाव ही रस के निष्पादक होते हैं, पर उनके रस-अवस्था तक पहुँचने के पूर्व उनका जागरित होना आवश्यक है। यह कार्य विभाव करते हैं। हमारे मन में जो भावों को विशेष रूप से उत्पन्न करते हैं उनको विभाव कहते हैं। विभाव दो प्रकार के होते हैं :—(१) आलम्बन और (२) उद्दीपन। मन में स्थायी भाव को उत्पन्न करनेवाले को आलम्बन और उसके पीछे को उद्दीपन विभाव कहते हैं। आलम्बन विभाव पर ही रस आश्रित रहता है। जिसके हृदय में भाव उदय होता है वह आश्रय और जिसको देखकर किसी

के हृदय में भाव उदय होता है वह आलम्बन होता है। उदाहरणार्थ, यदि लक्ष्मण को देखकर परशुराम के हृदय में क्रोध उत्पन्न होता है तो परशुराम आश्रय और लक्ष्मण आलम्बन होंगे। आश्रय के मन में भाव उदय होने पर यदि उसका वाद्य प्रदर्शन हो तो उस प्रदर्शन को अनुभाव कहेंगे। क्रोध से परशुराम का पैर पटकना, दाँत पीसना आदि अनुभाव हो हैं। इसके विरुद्ध आलम्बन की चेष्टाएँ उद्दीपन कहलायेंगी। राम का हँसना और कियकना कौशल्या के लिए उद्दीपन है और कौशल्या का हाथ फैलाना और राम को गोद में उठा लेना आदि अनुभाव है। अनुभाव तीन प्रकार के होते हैं :—(१) मानसिक (२) कायिक और (३) सात्विक। जब मन में स्थायी भाव के कारण कोई विकार उत्पन्न होता है तब उसे मानसिक अनुभाव कहते हैं। मानसिक अनुभूति का वाद्य-प्रदर्शन ही कायिक अनुभाव कहलाता है। यही अनुभाव जब मन की अत्यन्त विह्वलकारी दशा से उत्पन्न होते हैं तब सात्विक अनुभाव कहलाते हैं। सात्विक अनुभाव आठ हैं :—स्तंभ, स्वेद, रोमाच, स्वर-भंग, वेपथु, वैवर्ण्य, अश्रु और प्रलय। अनुभाव के तीनों भेदों में यही आठ सात्विक अनुभाव प्रमुख हैं। इनकी उत्पत्ति कृत्रिम नहीं होती। भावावेश में इनकी उत्पत्ति स्वयं हो जाती है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि रस की उत्पत्ति में विभाव, अनुभाव, संचारी भाव तथा स्थायी भाव सहायक होते हैं। विभावों से स्थायी और संचारी भावों की और स्थायी भाव से अनुभावों की उत्पत्ति होती है। रसों पर सब का सामूहिक प्रभाव पड़ता है। हम पहले बता चुके हैं कि स्थायी भाव ही रस को जन्म देता है। स्थायी भाव नौ होते हैं :—रति, हास, शोक, क्रोध, उत्साह, मय, वृणुषा अथवा धृणा, विस्मय और निर्वेद अथवा शम्। इन्हीं नौ स्थायी भावों के अनुसार क्रमशः नौ रसों की उत्पत्ति होती है :—(१) शृंगार, (२) हास्य, (३) करुणा, (४) रौद्र, (५) वीर, (६) भयानक, (७) वीमत्स, (८) अद्भुत और (९) शान्त। इनका सक्षिप्त परिचय आगे दिया जाता है।

(१) शृंगार रस—इस रस का स्थायी भाव रति है। यह सबसे अधिक व्यापक रस है। इसमें आठों स्थायी भावों, आठों सात्विक अनुभावों तथा सभी संचारी भावों का उपयोग होता है। इसके दो भेद होते हैं—(१) विप्रलम्भ और (२) संयोग। विप्रलम्भ शृङ्गार में वियोग और संयोग शृङ्गार में सम्मेलन होता है।

(२) हास्य रस—इस रस का स्थायी भाव हास है। अपने अपने पराये परिधान, वचन अथवा क्रिया-कलाप से उत्पन्न हुए हास का परिपुष्ट होना हास्य रस कहलाता है। इसके छः भेद होते हैं :—(१) स्मित, (२) हसित, (३) विहसित, (४) उपहसित, (५) अपहसित और (६) अतिहसित। निद्रा, भ्रम, ग्लानि और मूर्छा हास्य के संचारी भाव हैं।

(३) वीर रस—इस रस का स्थायी भाव चत्स्राह है। इसमें मति, गर्व, धृति, और अहं संचारी सहायक होते हैं। इसके तीन प्रकार हैं :—(१) दयावीर, (२) दानवीर और (३) मुद-वीर।

(४) अद्भुत रस—इस रस का स्थायी भाव विस्मय है। आश्चर्यजनक लौकिक पदार्थों से अद्भुत रस होता है। अन्न, स्वेद आदि इसके अनुभाव और हर्ष, आवेग, धृति आदि इसके पेशक संचारी भाव हैं।

(५) वीभत्स रस—इस रस का स्थायी भाव जुगुप्सा अथवा घृणा है। नाश-धंकोच और मुख मोड़ना आदि इसके अनुभाव और आवेग, व्याधि तथा शंका आदि इसके संचारी भाव हैं।

(६) भयानक रस—इस रस का स्थायी भाव भय है। वेष्णु, स्वेद, शोक और वैचित्र्य इसके अनुभाव और दैन्य, संभ्रम, मोह, प्रास आदि इसके संचारी भाव होते हैं।

(७) रौद्र रस—इस रस का स्थायी भाव क्रोध है। अपने होठों को दाँतों से दबाना, कंप, भुङ्कुटी टेढ़ी करना, स्वेद, मुख का लाल होना, पैर पटकना आदि इसके अनुभाव और शर्म, मद, स्मृति उग्रता, आवेग आदि इसके सहायक संचारी भाव हैं।

(८) करुण रस—इस रस का स्थायी भाव शोक है। इष्टनाश अथवा अनिष्टागमन आदि इसके विभाव; निःश्वास, रुदन, प्रलाप आदि इसके अनुभाव और निद्रा, अपस्मार, देन्य, मरण आदि इसके संचारी भाव होते हैं।

(९) शान्त रस—इस रस का स्थायी भाव शम है। संत-समागम तीर्थाटन, शरीर की क्षण-भंगुरता आदि इसके विभाव; तल्लीनता, रोमांच, परमानन्द की अवस्था आदि इसके अनुभाव और मति, चिन्ता, धृति, स्मृति, हर्ष आदि इसके संचारी भाव हैं।

उपर्युक्त नौ रसों के अतिरिक्त एक दसवाँ रस वात्सल्य भी है। बालक-बालिकाओं के प्रति माता-पिता अथवा अन्य लोगों का जो सहज आकर्षण होता है वही इस रस को जन्म देता है। हँसना, किलकारी मारना, चलना, खेलना आदि इसके उद्दीपन विभाव और हाथ पैलाकर उन्हें उठा लेना, उनका चुंबन करना, उन्हें खिलाना आदि इसके अनुभाव हैं। भरत मुनि ने इन दस रसों में से केवल आठ रसों को माना है। उनके अनुसार चार रस मुख्य और चार गौण होते हैं। गृंगार, वीर, वीभत्स, और रौद्र मुख्य रस हैं। शृङ्गार से हास्य का, वीर से अद्भुत का, वीभत्स से भयानक का और रौद्र से करुण का संबन्ध रहता है। अतएव हास्य, अद्भुत, भयानक और करुण गौण रस हैं। आजकल यह मत मान्य नहीं है।

हम अभी बता चुके हैं कि रस के परिपाक के लिए स्थायी भाव, संचारी भाव, विभाव तथा अनुभाव की परम आवश्यकता होती है, पर इनके होते हुए भी कभी-कभी रस-परिपाक नहीं होता। इसके निम्न कारण हो सकते हैं :—

(१) जब विभाव, अनुभाव आदि अन्य सामग्री के प्रवल न होने के कारण स्थायी भाव अंकुरित होकर ही रह जाता है तब रस का परिपाक नहीं होता। इसे भावोदय कहते हैं।

(२) जब एक भाव के उदय होते ही दूसरा भाव उदय होकर उसे

दवा देता है और स्वयं प्रबल हो जाता है तब रस का परिपाक नहीं होता । इसे भाव-शांति कहते हैं ।

(३) जब एक भाव मन को एक ओर खींचता है और दूसरा दूसरी ओर तथा इन दोनों में से कोई इतना प्रबल नहीं हो पाता कि दूसरे को दबा सके तब रस का परिपाक नहीं होता । इसे भाव-संधि कहते हैं ।

(४) जब कई भाव एक ही साथ उदय होते हैं और अपने से पूर्व के भाव को दबाते चलते हैं तब रस का परिपाक नहीं होता । इसे भाव-श्रमलता कहते हैं ।

रसों के संबंध में एक बात और जान लेना आवश्यक है । कुछ रस स्वभाव से ही आरस में विरोधी होते हैं । इनकी सूची इस प्रकार है :—

(१) करुण, वीमत्स, रीद्र, वीर और भयानक शृङ्गाररस के विरोधी होते हैं ।

(२) करुण और भयानक हास्य के विरोधी होते हैं ।

(३) भयानक और शांत वीर रस के विरोधी होते हैं ।

(४) शृङ्गार, वीर, रीद्र, हास्य और शांत भयानक रस के विरोधी होते हैं ।

(५) शृङ्गार वीमत्स का विरोधी होता है ।

(६) रीद्र श्रद्धा का विरोधी होता है ।

(७) शृङ्गार, रीद्र, वीर, हास्य और भयानक शांत रस के विरोधी होते हैं ।

इस सम्बन्ध में हमें इतना ध्यान में रखना चाहिए कि प्रत्येक दशा में विरोधी रसों का एक साथ वर्णन सदोष नहीं होता । दोष तभी होता है जब विरोधी रस एक ही आलंकार अथवा एक ही आश्रय से संबंध रखते हैं । इन दोनों दशाओं को स्थिति-विरोध कहते हैं । जब विरोधी रस इतने सन्निकट आ जाते हैं कि एक-दूसरे के क्षान में बाधक होते हैं तब ज्ञान-विरोध होता है । एक साथ दो विरोधी रसों को खाने के लिए नाटककारों को उक्त बातों पर विशेष रूप से ध्यान देने की आवश्यकता पड़ती है ।

अभिनय रूपक का चौथा उत्त्व माना गया है। यद्यपि यह कथा-वस्तु, पात्र और रस के अन्तर्गत आ जाता है, तथापि ४. अभिनय इसकी पृथक् व्याख्या कर देना कला की दृष्टि से उपयुक्त जान पड़ता है। वास्तव में यदि ध्यानपूर्वक देखा जाय तो अभिनय ही रूपक का मुख्य अंग है। साधारणतः नाटकीय वस्तु की अभिव्यक्ति को अभिनय कहते हैं। शास्त्रीय दृष्टि से अभिनय शब्द 'खीन्' धातु से बना है जिसका अर्थ है—पहुँचाना। रूपक में जिस साधन-द्वारा नाटकीय वस्तु अर्थ की पूर्ण अभिव्यक्ति की ओर पहुँचायी जाती है उसे अभिनय कहते हैं। अभिनय चार प्रकार का होता है:—(१) आंगिक, (२) वाचिक, (३) आहार्य और (४) सारियक। इनका वर्णन इस प्रकार है :—

(१) आंगिक अभिनय—अंगों-द्वारा संपादनीय अभिनय आंगिक अभिनय कहलाता है। इसका सम्बन्ध शरीर के विभिन्न अंगों से रहता है। इसके तीन भेद हैं:—(१) शारीर, (२) मुखज, (३) चेष्टाकृत। शरीर के विभिन्न अंगों का हिलाना-डुलाना आदि शारीर; मुख-नेष्टा-द्वारा अभिनय मुखज और तीरने, घुड़सवारी करने तथा पतंग उड़ाने आदि का अभिनय करना चेष्टाकृत कहलाता है। रस के परिपाक में इस प्रकार के अभिनयों से बड़ी सहायता मिलती है।

(२) वाचिक अभिनय—वाणी से कहकर किया जानेवाला अभिनय वाचिक अभिनय कहलाता है। इस प्रकार के अभिनय में पात्र वाणी द्वारा उन व्यक्तियों का अनुकरण करते हैं जिनका वेश धारण करके वे रंग-मंच पर आते हैं। दास का रूप धारण करनेवाला दास की वाणी में और राजा बनकर आनेवाला राजा की वाणी में अभिनय करता है। इस प्रकार कथोपकथन-सम्बन्धी सब निर्देश वाचिक अभिनय के अन्तर्गत आते हैं।

(३) आहार्य अभिनय—वेश-भूषा के अनुकरण को आहार्य अभिनय कहते हैं। इस प्रकार के अभिनय में देश-काल का ध्यान

रखना आवश्यक होता है। अशोक को कोट-फूलून में दिखाना अच-गत ही होगा। इसी प्रकार पात्रों की योग्यतानुसार उनके वर्ण और वस्त्र पर ध्यान देना आवश्यक है।

(४) सात्विक अभिनय—सात्विक भावों को प्रदर्शित करनेवाला अभिनय सात्विक अभिनय कहलाता है। स्वेद, रोमांच, कंप, स्तंभ, और अधु-प्रवाह आदि द्वारा अचर्या का अनुकरण सात्विक अभिनय माना गया है। यद्यपि इस प्रकार के अभिनय में कायिक सहयोग रहता है, तथापि अभिनय की दृष्टि से इसकी स्वतंत्र रचना है। सात्विक अभिनय में केवल सात्विक भावों का अभिनय होता है, कायिक में शरीर और भाव दोनों का। सात्विक भावों का अभिनय सरल नहीं है।

अभी जिन चार प्रकार के अभिनयों का बखन किया गया है उनका वास्तविक होना परम आवश्यक है। जबतक दर्शक के हृदय में उनकी वास्तविकता सिद्ध नहीं होती तबतक रस का परिपाक नहीं होता और जबतक रस का परिपाक नहीं होता तबतक अभिनय सफल नहीं समझा जाता। अतः रूपक की सफलता की दृष्टि से अभिनेता के लिए यह परम आवश्यक है कि वह अपने सामने बैठे हुए लोगों के हृदय पर इस बात की छाप लगा दे कि वह जो कुछ दिखा रहा है वह सत्य और वास्तविक है, कृत्रिम नहीं। अभिनेता और अभिनय की सफलता का यही रहस्य है।

रूपक के उपकरणों में अभिनय के अन्तर्गत नृत्य और नृत्त पर भी विचार किया गया है। किसी भाव को प्रदर्शित करने के लिए व्यक्ति-विशेष के अनुकरण को नृत्य कहते हैं। इसमें आंगिक अभिनय की अधिकता रहती है। अभिनय-रहित केवल नाचने को नृत्त कहते हैं। नृत्त दो प्रकार का होता है—(१) तांडव और (२) लास्य। लक्ष्मण ग्रन्थों के अनुसार तांडव का आविष्कार शिव ने और लास्य का पार्वती ने किया है। तांडव का प्रधान गुण उद्भटता और लास्य का मधुरता है। इनका रूपको से विशेष सम्बन्ध नहीं रहता।

रूपक का अन्तिम तत्व है वृत्ति । इसका साधारण अर्थ है—वर-

ताव, काम अथवा रंग । नाट्य-शास्त्र में पात्रों आदि

५. वृत्तियाँ के विशेष प्रकार के वरताव अथवा कार्य-शैली को वृत्ति कहते हैं । साहित्य-दर्पण के टीकाकार ने रसा-

स्वाद के प्रधान कारण को वृत्ति माना है । इससे यह सिद्ध हुआ कि रूपक के पात्र अपने चारों प्रकार के अभिनय तथा प्रसंगानुकूल दृश्यों में नाटकीय रस के परिपाक के सहायतायें जो विशेषता उत्पन्न करते हैं उसे वृत्ति कहते हैं । इसीलिए भरत-मुनि ने वृत्तियों को नाट्य की मातापै माना है । वृत्तियाँ चार होती हैं :—(१) भारती, (२) सात्वती (३) आरभटी और (४) कौशिकी । इनमें पहली शब्द-वृत्ति और शेष तीन अर्थवृत्ति कहलाती हैं । इन चारों का संक्षिप्त वर्णन इस प्रकार है :—

(१) भारतीवृत्ति—इसकी उत्पत्ति ऋग्वेद से मानी गयी है । इसका सम्बन्ध केवल नटों अथवा भरतों से रहता है, इसलिए इसे भारती वृत्ति कहते हैं । इसमें स्त्रियाँ योजित रहती हैं । यह शब्द-वृत्ति होती है । इसमें संस्कृत भाषा के वाक्यों तथा वाचिक अभिनय की प्रधानता रहती है । साहित्य-दर्पणकार का मत है कि यह सब रसों में काम आती है, पर भरत-मुनि ने इसका सम्बन्ध करुण तथा अद्भुत से और भारतेन्दु ने केवल धीमत्स से माना है । रूपक के प्रारम्भिक कृत्यों में ही यह मुख्यतः पायी जाती है ।

(२) सात्वती वृत्ति—इसकी उत्पत्ति यजुर्वेद से मानी गयी है । इसका सम्बन्ध शौर्य, दया, दान, वात्सल्य आदि सात्विक भावों से रहता है । इसमें धीरोचित कार्य रहते हैं जिससे आनन्द की वृद्धि होती है । इसका सम्बन्ध धीर रस से है, पर इसमें योद्धा यौद्ध और अद्भुत का भी समावेश रहता है ।

(३) आरभटी वृत्ति—इसकी उत्पत्ति सामवेद से मानी गयी है । इसमें संग्राम, क्रोध, माया, इन्द्रजाल, छल और संवर्ष आदि दिखाया जाता है । इसका प्रयोग यौद्ध रस में होता है ।

(४) कौशिकी वृत्ति—इसकी उत्पत्ति अथर्ववेद से मानी गयी है। और इसका सम्बन्ध गीत, नृत्य, विलास, रति आदि से रहता है। इसमें स्त्रियों के व्यापार भी सम्मिलित होते हैं। इन्हीं कारणों से यह मधुर वृत्ति मानी गयी है। इसका प्रयोग गृहद्वार और हास्य में होता है।

यहाँ तक हमने रूपक के तत्त्वों पर विचार किया है। अब हम रूपक-रचना के कुछ अन्य आवश्यक अंगों पर विचार करके इस अध्याय को समाप्त करेंगे। हम यह अग्रन्त प्रारम्भिक अंग बता चुके हैं कि हमारे यहाँ प्रत्येक कार्य को, चाहे वह सामाजिक हो अथवा साहित्यिक, धर्म का रूप दिया गया है। रूपक है तो एक साहित्यिक कृति, पर उस पर भी आदि से अन्त तक धर्म का आवरण चढ़ा हुआ है। धार्मिक कृत्य हमारे जीवन और साहित्य के मुख्य अंग हैं। हमारे नाट्य-शास्त्रों में उन सभी धार्मिक कृत्यों का सविस्तर वर्णन मिलता है जिनका करना रूपक की मुख्य कथा का आरंभ करने के पूर्व आवश्यक है। ऐसे कार्यों को नाट्य-शास्त्र में पूर्व-रङ्ग कहते हैं। इनका उद्देश्य है—रंगशाला के विप्रों को दूर करना। भरत मुनि के अनुसार सबसे पहले नगाझा बजाकर लोगों को नाट्यारंभ की सूचना दी जाती है। इसके अनन्तर गानेवाले और बाजा बजानेवाले आदि रंग-मंच पर आकर अपने यंत्र आदि को ठीक करते और उनके मुर आदि मिलाकर उन्हे बजाते हैं। बाजा बजने के साथ ही सूत्रधार रंग-मंच पर फूल छिड़काता हुआ आता है। उसके साथ एक सेवक जल-पात्र और दूसरा इन्द्र-ध्वजा लिए रहता है। सूत्रधार जल-पात्र से जल लेकर अपने को पवित्र करता है और फिर इन्द्र-ध्वजा लेकर टटला हुआ स्तुति-पाठ करता है। इस स्तुति-पाठ को नाँदी कहते हैं। इसके पश्चात् वह उस देवता की स्तुति करता है जिससे नाटक का सम्बन्ध रहता है। नाँदी के पश्चात् रङ्ग-द्वार नामक कृत्य का आरंभ होता है। इसमें नाटक के आरम्भ की सूचना होती है। सूत्रधार श्लोक का पाठ और इन्द्र-ध्वजा की वन्दना करता है। इसके पश्चात् पार्वती

श्रीर भूतों को प्रसन्न करने के लिए नृत्य होता है। अन्त में सूत्रधार और विदूषक आदि आगम में बातें करके रंग-मंच से चले जाते हैं।

रंग-मंच से सूत्रधार के चले जाने के पश्चात् स्थापक का प्रवेश होता है। स्थापक की वेश-भूषा सूत्रधार के ही समान होती है। वह अपनी वेश-भूषा से इस बात की सूचना देता है कि जो रूपक आरम्भ होनेवाला है उसका सम्बन्ध देवताओं से है अथवा मनुष्यों से। वह सुन्दर छन्दों में देवताओं आदि की वन्दना करता है और रूपक तथा उसके रचयिता के संबंध में कहकर रूपक का आरम्भ करा देता है। इन कृत्यों में भारती वृत्ति का प्रयोग होता है।

रूपक-रचना में वृत्तियों का जो स्थान है उससे भाषा का घनिष्ठ संबंध है। रूपकों में पात्रों की भाषा कैसी होनी चाहिए—इस प्रश्न पर भी हमारे प्राचीन नाटककारों की भाषा ने विचार किया है। उनका कहना है कि रूपक में पात्रों की भाषा उनके गुण, कर्म और स्वभाव के अनुसार होनी चाहिए। ऐसा करने का उद्देश्य स्वाभाविकता का परिपालन मात्र था। इसके अनुसार यह नियम बना दिया गया था कि जो पात्र जिस वर्ग का हो वह उसी वर्ग की भाषा का प्रयोग करे। उस समय की प्रधान भाषाएँ थी :—संस्कृत और प्राकृत। उच्च पुरुषों, संन्यासियों, महारानियों और कहीं-कहीं वेश्याओं को भी संस्कृत में बोलने का विधान मिलता है। प्राकृत के अनेक भेद और उपभेद गिना कर उनके प्रयोगों के भी नियम दिये गये हैं। साधारण स्त्रियों को प्राकृत में ही बोलने का आदेश दिया गया है। मध्यम और अधम लोगों को शौर सेनी, नीचों को मागधी, राज्यों तथा पिशाचों को पैशाची और चांडालों आदि को अपभ्रंश भाषा में बोलने का विधान मिलता है। प्रयोजन के अनुसार उत्तम पात्रों की भाषा में परिवर्तन करने का नियम है। कथोपकथन में छोटे, बड़े और बराबरवालों के प्रति किन शब्दों का प्रयोग करना चाहिए, इसका भी सविस्तर विधान मिलता है।

हिन्दी-नाटकों का इतिहास और विकास

पिछले अध्याय में हम बता चुके हैं कि दसवीं शताब्दी से संस्कृत नाटकों की रचना का हास आरंभ होता है। लगभग हिन्दी-नाटकों यही समय हिन्दी के उत्थान का भी है। धीरे-धीरे का अम्युदय हिन्दी ने संस्कृत का स्थान किस प्रकार ग्रहण कर लिया--इस प्रश्न पर विचार करना हमारा मंतव्य नहीं है। हमें तो, संक्षेप में, यह देखना है कि संस्कृत के पश्चात् हिन्दी में नाटकों का आरंभ कब और किस प्रकार हुआ ? इस प्रश्न का उचित उत्तर देने के लिए हमें हिन्दी-साहित्य की प्रगति पर विचार करना होगा। हम यह तो जानते ही हैं कि हिन्दी-साहित्य का इतिहास धीरे-गाथा-काल से आरंभ होता है। यह काल सं० १०५० से आरंभ होकर सं० १२७५ तक समाप्त हो जाता है। ऐतिहासिक दृष्टि से इस काल का विशेष महत्त्व है। भारतीय इतिहास में यह काल बाह्य आक्रमणों और आन्तरिक संघर्षों के लिए प्रसिद्ध है। सन्नाह् हर्षवर्द्धन के साम्राज्य के प्लंसावशेष पर जिन छोटे-छोटे स्वतंत्र राज्यों का उत्थापन में निर्माण हुआ उनकी पारस्परिक द्वेष-भावना ही इस काल की जननी है। इसी काल में मुसलमानों के आक्रमण भी हुए। ऐसे अस्थिर मातावरण में साहित्य-निर्माण का कार्य केवल चारों तरफ हो संभव रहा। चारण दरबारी कवि थे। वे अपने आश्रय-दाताओं के वीरनाट्य कर्मों की प्रशंसा में कविताएँ किया करते थे। कभी-कभी अपने आश्रय-दाताओं के साथ वे बुद्ध-स्पर्श में भी जाते थे और अपनी वाणियों के अतिरिक्त अपनी तलवार से भी उनका उत्साह बढ़ाते थे। उस समय

गद्य का सर्वत्र अभाव था। ऐसे राजनीतिक एवं साहित्यिक वातावरण में नाटक-रचना के लिए किसी कत् से भी प्रोत्साहन मिलने की आशा नहीं थी।

वीर-गाथा-काल के पश्चात् हिन्दी-साहित्य के इतिहास में भक्त-काल का प्रादुर्भाव हुआ। यह काल सं० १३७५ से सं० १७०० तक रहा। इस काल में भी राजनीतिक और सामाजिक परिस्थितियों की विषमता के कारण हिन्दू-भावना की प्रतिक्रिया के फलस्वरूप केवल संत, सूफी और भक्त-कवियों की रचनाओं का प्रचार हुआ। कबीर, जायसी, सूर और तुलसी की वाणी ने तत्कालीन जनना और साहित्यकारों को अपनी ओर इतना अधिक आकृष्ट कर लिया कि उनमें से किसी का भी नाटक-रचना की ओर ध्यान ही नहीं गया।

हिन्दी-साहित्य के इतिहास का रीति-काल भी नाटक-रचना के उन्मुक्त सिद्ध नहीं हो सका। यह काल सं० १७०० से सं० १८०० तक रहा। इसमें सन्देह नहीं कि इस काल में मुसलमानों की विरोधी-नीति में बहुत-कुछ परिवर्तन हुआ और धीरे-धीरे वे भी राजपूत-राजाओं की भाँति विलास-प्रिय हो गये, पर उनसे साहित्य के इस अंग की पूर्ति नहीं हो सकी। मुसलिम-साहित्य में नाटक के लिए कोई स्थान ही नहीं था। संस्कृत सीमित और संकुचन होकर ब्राह्मणों की सम्पत्ति बन गयी थी; फारसी में नाटक-साहित्य का अभाव था; उर्दू अपने शैशव काल में थी; ब्रज का योल-गाला था, पर उसका गद्य नाटक-रचना के लिए उप-युक्त नहीं था; हिन्दी-गद्य की रूढ़-रेखा अभी निश्चिन ही नहीं हुई थी; कविता-कामिनी विलास-प्रिय नरेशों के दरबारों का गृङ्गार कर रही थी और कवि तथा साहित्यकार उसे विविध प्रकार के अलंकारों से सजा-कर बाढ़वाही लूट रहे थे। ऐसी दशा में नाटक लिखता भी तो कौन लिखता! पर इन बाधाओं के होते हुए भी कुछ नाटक लिखे गये। बिहार के साहित्य-प्रेमियों ने संस्कृत नाटकों की परम्परा की रक्षा की। मैथिल कोकिल विद्यापति ठाकुर, लालमय, भानुनाथ, हर्षनाथ भा आदि के नाटक संस्कृत-परम्परा में ही मिलते हैं।

अब रहा आधुनिक काल । हिन्दी-साहित्य के इतिहास में इस काल का प्रादुर्भाव सं० १६०० से हुआ । भारतीय इतिहास में यह वह समय था जब धीरे-धीरे मुगल-साम्राज्य का पतन और अँगरेजों का उत्कर्ष आरम्भ हो रहा था । अँगरेजों ने भारत में बम्बई के द्वार से प्रवेश किया और धीरे-धीरे उन्होंने दक्षिण तथा पूर्व भारत पर अपना प्रभुत्व स्थापित किया । वे व्यापारी होने के साथ-साथ राजनीति-कुशल भी थे । उन्होंने यहाँ की जनता और यहाँ के नरेशों से एक साथ संबन्ध स्थापित किया । जनता के सम्पर्क में आने से जहाँ उन्हें अपनी भाषा और अपने साहित्यिक एवं राजनीतिक विचारों का प्रचार करने का अवसर मिला, वहाँ तत्कालीन साहित्यकारों को भी अपने साहित्य की कृष्टियों को समझने-बुझने का अवसर मिला । ब्रिटिश साम्राज्य स्थापित होने पर भारत में जब अँगरेजी शिक्षा का प्रचार हुआ और अँगरेजों तथा भारतीयों ने एक दूसरे की भाषा एवं साहित्य का अध्ययन आरम्भ किया तब पहले-पहल बंबई तथा मद्रास में अँग्रेजी और भारतीय (विचार-धाराओं) के संघर्ष के फलस्वरूप एक नयी चेतना, एक नये साहित्यिक वातावरण का उदय हुआ । फलतः इस नई लहर से साहित्य के विभिन्न अंगों को जहाँ स्फुरण मिला वहाँ नाटक भी अलूता न रह सका । उस समय मराठी और गुजराती साहित्य में अच्छे-बुरे नाटक लिखे गये । धीरे-धीरे यही लहर बङ्गाल में पहुँचा और बङ्गला भाषा में भी कई सुन्दर नाटकों की रचना हुई । फालान्तर में बिहार और उत्तर प्रदेश के साहित्यकारों पर भी उसका प्रभाव पड़ा । हिन्दी के पास संस्कृत की नाट्य-परम्परा थी, पर उससे उसने कुछ भी ग्रहण नहीं किया । बङ्गला के नाटक ही हिन्दी-नाटकों के पथ-प्रदर्शक बन गये । हिन्दी में कई बङ्गला-नाटकों का अनुवाद हुआ । उनकी देखा-देखी कई संस्कृत-नाटक भी हिन्दी में अनूदित हुए और कुछ मौलिक नाटक भी लिखे गये । इस प्रकार हिन्दी में नाटक-रचना का एक नवीन युग आरम्भ हो गया जिसका विकसित रूप आज हमारे सामने है ।

परन्तु नाटक-रचना के मार्ग में अभी बड़ी-बड़ी बाधाएँ थीं। हिन्दी का अपना कोई रंग-मंच नहीं था। रंग-मंच की हिन्दी-नाटक-सुविधा, विकास एवं उन्नति ने जहाँ सोलहवीं शताब्दी रचना में बाधाएँ में ही शेक्सपियर को जन्म देकर पाश्चात्य नाट्य-कला को चरम सीमा तक पहुँचा दिया था वहाँ हिन्दी-साहित्य के पास प्राचीन परम्परा के होते हुए भी तत्सम्बन्धी कोई साधन उन्नीसवीं शताब्दी तक उपलब्ध नहीं हो सका। भारत के अशांत-पूर्ण राजनीतिक वातावरण में प्राचीन-काल के प्रेक्षागृह नष्ट हो चुके थे। उनके स्थान पर भारतीय शैली के नये प्रेक्षागृह बनने की विशेष संभावना नहीं थी। अँगरेजों के आगमन से प्लासी-युद्ध (सन् १७५७) के भी पहले कलकत्ता में अँगरेजी-शैली के अनुसार एक प्रेक्षागृह का निर्माण हुआ था। कहेते हैं, सिराजुद्दौला ने सन् १७५६ ई० में इसी प्रेक्षागृह की छत से अँगरेजों पर अग्नि-वर्षा की थी। इसके अनन्तर सन् १७७६ ई० में वहाँ दूसरा प्रेक्षागृह खोला गया था। बम्बई में भी नाट्य-शालाएँ खोली गयी थीं। अठारहवीं शताब्दी के अन्तिम और उन्नीसवीं शताब्दी के प्रारंभिक भाग में भी कलकत्ता में कई आधुनिक शैली की रंगशालाओं का निर्माण हुआ। इन रङ्गशालाओं में बङ्गला-नाटकों का प्रदर्शन हुआ जिससे बङ्गला-भाषा में नाटक-रचना का प्रचार हिन्दी से बहुत पहले हो गया। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने कलकत्ता जाकर जब बङ्गला-नाटकों तथा रंगशालाओं का उन्नत रूप देखा तब उन्हें हिन्दी की शोचनीय दशा पर बहुत दुःख हुआ। कलकत्ता से लौटने के पश्चात् उन्होंने इस दिशा में विशेष प्रयत्न किया। उनके जीवन-काल में कई रंगशालाओं की स्थापना हुई और बड़ी चहल-पहल रही, पर उनके आँख बंद करते ही उनका प्रभाव नष्ट हो गया। आज भी हिन्दी-प्रेक्षागृहों के अभाव के कारण नाटक-रचना में विशेष बाधाएँ मिल रही हैं।

हिन्दी-नाटक निर्माण में दूसरी बाधा थी अभिनेताओं की सामाजिक स्थिति के कारण। सुन्दर नाट्य-साहित्य के प्रत्ययन, संवर्द्धन एवं विकास

के लिए रङ्गशालाओं की ही नहीं, अस्तित्व उच्च कोटि के शिक्षित, सम्पन्न और सदाचारी अभिनेताओं और अभिनेत्रियों की भी आवश्यकता होती है। अभिनेताओं के अभाव में रंगशालाओं का, और रंगशालाओं के अभाव में नाटकों का महत्त्व विचारियों के पाठ्य-क्रम के अतिरिक्त और कुछ हो ही नहीं सकता। भारत में अभिनेताओं का अभाव प्राचीन काल से ही रहा है। प्राचीन-काल में अर्द्ध-शिक्षित और निम्नकोटि के व्यक्ति, जो नट कहलाते थे, घूम-घूमकर अपनी अभिनय-कला का प्रदर्शन करते थे, पर ज्यों-ज्यों रंगशालाओं की लोक-प्रियता बढ़ी त्यों-त्यों कुलीन और शिक्षित व्यक्तियों ने भी अभिनय-कला में भाग लेना आरम्भ किया और उनके सहयोग से नाट्य-साहित्य अपनी चरम सीमा पर पहुँचा, परन्तु संस्कृत-नाटक-रचना का दात होने पर जब रंगशालाएँ समाप्त हो गयीं तब अभिनेता भी समाप्त हो गये और उनके स्थान पर बालान्तर में धार्मिक प्रेरणा के फलस्वरूप रामलीला तथा कृष्णलीला और लोकरंजन की भावना के फलस्वरूप स्वांग आदि की व्यवस्था हुई। इन समस्त खेलों में साधारण स्थिति के लोग ही असाहित्यिक ढंग से अपनी अभिनय-कला का प्रदर्शन करते थे। भारतेन्दु के पूर्व कदाचित् किसी नाटक का अभिनय नहीं हुआ। उनके समय में उनके प्रयत्न एवं सहयोग से कई नाटकों के अभिनय हुए जिनमें उन्होंने स्वयं भाग लेकर अभिनेताओं की सामाजिक स्थिति एवं लोक-रुचि में सुधार करने की और संकेत किया, पर आगे चलकर इसका स्थायी प्रभाव नहीं पड़ा। बीसवीं शताब्दी के आरम्भ में नाटकों की न्यूनाधिक लोक-प्रियता बढ़ने पर जब पारसी नाटक-कंपनियों का प्रादुर्भाव हुआ तब उन्होंने ऐसे व्यक्तियों ने ही अभिनेताओं का कार्य करना आरम्भ किया जिनकी सामाजिक स्थिति अच्छी नहीं थी। नाटकों के अभिनय में भाग लेना उच्च कुल के शिक्षित एवं साहित्यिक व्यक्ति निन्दा और अपवाद का कारण समझते थे। आत्र विनोद के प्रचार के कारण अभिनेताओं की सामाजिक स्थिति और लोक-रुचि में विशेष परिवर्तन हो गया है और

धीरे-धीरे सुशिक्षित व्यक्ति भी अभिनेताओं का जीवन अपना रहे हैं। ऐसी दशा में यदि रंगशालाओं का निर्माण आरंभ हो जाय और उनके रंग मंच से हिन्दी-नाटकों का अभिनय होने लगे तो निस्सन्देह हिन्दी-नाटक-रचना को यथेष्ट बल मिलेगा और हिन्दी का नाट्य-साहित्य लोकप्रिय हो जायगा।

हमने अभी नाटक-निर्माण में जिन दो बाधाओं का उल्लेख किया है उनके रहते हुए भी यदि हिन्दी-गद्य की अभिव्यञ्जना-शक्ति प्रबल होती तो हिन्दी-नाट्य-साहित्य का विकास हो सकता था। भारतेन्दु के पूर्व हिन्दी-गद्य का स्वरूप इतना अविकसित, अपरिपक्व और अभिव्यञ्जना-शक्तिहीन था कि उसमें नाटक-रचना हो ही नहीं सकती थी। भारतेन्दु ने अपने सतत् परिश्रम से इस अभाव की पूर्ति की। उन्होंने तत्कालीन हिन्दी-गद्य को बहुत से दोषों से मुक्त किया, उसे नाटकीय भाषा के अनुकूल बनाया और उसमें स्वयं रचना करके दूसरों का पथ-प्रदर्शन किया। इससे नाटक-निर्माण में बड़ी सहायता मिली, पर जो ओज और माधुर्य नाटकीय भाषा के लिए वाछनीय है उसका अभाव बना ही रहा। कालान्तर में प्रसाद ने इस अभाव की पूर्ति की और तब से हिन्दी-नाटकों में जिस भाषा को स्थान मिला वह अभिनेताओं के भावों को व्यक्त करने में समर्थ हो सकी। आज के नाटकों में गद्य का जो श्रौढ़ रूप देखने को मिलता है वह कई कलाकारों के सतत् परिश्रम का परिणाम है।

पर उपर्युक्त बाधाओं के रहते हुए भी रचनाएँ हुई हैं और हो सकती हैं। प्रश्न उठता है कि फिर नाटक क्यों नहीं लिखे गये ? इस प्रश्न का उचित उत्तर देने के लिए हमें उस युग की मानसिक प्रवृत्तियों पर विचार करना होगा और यह देखना होगा कि उनमें नाटकीय रचना के तत्त्व थे अथवा नहीं। नाटकीय-रचना के दो तत्व हैं — एक तो जीवन के प्रति विशिष्ट दृष्टिकोण और दूसरा इस दृष्टिकोण का व्यक्तित्वहीन अभिव्यञ्जन। तत्कालीन साहित्य और इतिहास के अध्ययन से हमें यह ज्ञात होता है कि उस युग में इन दोनों तत्वों का मुख्यतः अभाव था। शताब्दियों की दासता, विभिन्न धार्मिक आन्दोलनों तथा कर्मवाद आदि

दार्शनिक सिद्धान्तों ने उस समय के सामाजिक जीवन को गति-हीन बना दिया था। वेदों, उपनिषदों तथा इसी प्रकार के अन्य धार्मिक एवं दार्शनिक ग्रन्थों ने हमारा मानसिक और आत्मिक स्तर इतना ऊँचा कर दिया था कि हम संसार की पस्तु ही नहीं रह गये थे। जीवन के प्रति उदासीनता का एक कारण तत्कालीन लुब्ध और अशान्त राजनीतिक वातावरण भी था जिसने हमें निवृत्तिवादी बना दिया था। कहने का तात्पर्य यह कि उस युग में कई ऐसे कारण संगठित हो गये थे जिनके फलस्वरूप हम गतिशील होने की अपेक्षा चिन्तनशील हो गये, समाज से हमारा नाटा दूर-ठा गया और व्यक्तिगत साधना हमारे जीवन का लक्ष्य बन गयी। इस प्रकार जीवन का संतुलन बिगड़ गया, हमारा व्यक्तित्व निर्बल और निष्प्राप हो गया। कभी हमने भक्ति के आदेश में आत्म-समर्पण किया और संतों की ज्ञानभरी धारों सुनकर असार-संसार से मुक्त होने और मोक्ष प्राप्त करने की चिन्ता की। ऐसी परिस्थिति में नाटक-रचना की चिन्ता होगी भी तो किसे होती और क्यों? व्यक्तित्व-प्रधान जीवन से काव्य को प्रेरणा मिलती है, नाटक को नहीं। नाटक जीवन के प्रति एक विशिष्ट दृष्टिकोण का व्यक्तित्व-रहित अभिव्यंजन है। इस प्रकार हम देखते हैं कि नाटक-रचना के लिए वह युग सर्वथा अनुपयुक्त ही था। अंगरेजों के संर्क में आने के पश्चात् जब हमारे जीवन-सम्बन्धी दृष्टिकोण में परिवर्तन हुआ, जब हमने व्यक्तिगत साधना के स्थान पर सामाजिक जीवन का महत्त्व समझा और जब हमारी धार्मिक एवं दार्शनिक परंपराएँ बुद्धिवाद में परिवर्तित होने लगीं तब अन्य लोकप्रयोगी साहित्य के साथ नाटक-रचना के लिए भी अनुकूल वातावरण मिला जिसके फलस्वरूप हिन्दी-नाट्य-साहित्य में भारतेन्दु-काल का आविर्भाव हुआ। इस काल में जीवन के प्रति परिवर्तित दृष्टिकोण के साथ-साथ उन सभी दोषों का परिहार हो गया है जो नाट्य-साहित्य के विकास में बाधक हो रहे थे। आज का नाट्य-साहित्य जीवन के प्रत्येक कदम से अपनी सामग्री एकत्र कर रहा है और उसमें नयी-नयी उद्भावनाएँ हो रही हैं।

हमने अभी कहा है कि हिन्दी-नाटकों का अभ्युदय भारतेन्दु-काल से आरम्भ होगा है। भारतेन्दु-काल के पूर्व हमें जो हिन्दी-नाट्य-साहित्य मिलता है वह नाट्य-कला की दृष्टि से नहीं, वरन् ऐतिहासिक दृष्टि से विशेष महत्त्व का है। आधुनिक खोजों से हिन्दी-नाटकों का सुवर्णतम लगभग सत्तरहवीं शताब्दी के अन्तिम पूर्वार्द्ध से माना जाता है। अतएव उस काल से अबतक के कुल समय को विकास-क्रम की दृष्टि से हम पाँच भागों में विभाजित कर सकते हैं :—

- (१) भारतेन्दु के पूर्व का नाट्य-साहित्य... (१६४३-१८६६)
- (२) भारतेन्दु-काल का नाट्य-साहित्य..... (१८६७-१९०४)
- (३) सवि-काल..... (१९०५-१९१५)
- (४) प्रसाद-काल का नाट्य-साहित्य..... (१९१५-१९३३)
- (५) आधुनिक काल का नाट्य-साहित्य..... (१९३४—)

[१] भारतेन्दु के पूर्व का नाट्य-साहित्य (१६४३-१८६६)— भारतेन्दु के पूर्व के नाट्य-साहित्य का आरम्भ सत्तरहवीं शताब्दी के अन्तिम पूर्वार्द्ध भाग से माना जाता है। उस समय से भारतेन्दु के उदय तक हमें जो हिन्दी का नाट्य-साहित्य मिलता है उसे हम दो धाराओं में विभाजित कर सकते हैं :—(१) अनूदिन और (२) मौलिक। अनूदित नाटको में कुछ तो नाटकीयकाव्य है और कुछ गद्य-पद्य मिश्रित नाटक। बनारसी दास जैन-दास अनूदित समयसार नाटक और हृदय राम उपनाम 'राम'-द्वारा अनूदित हनुमन्नाटक आदि नाटकीय काव्य हैं। मौलिक नाटकीय-काव्यों में प्राणचंद चौहान-कृत 'रामायण महानाटक' तथा कुष्णजीवन लक्ष्मीराम-कृत 'करुणामरण' आदि की गणना की जाती है। प्रायः देखा गया है कि प्रत्येक साहित्य में नाटकों की उत्पत्ति इसी प्रकार के नाटकीय काव्यों से हुई है। कलात्मक दृष्टि से तत्कालीन अनूदित नाटकों में प्रबोध-चन्द्रोदय का सर्वप्रथम स्थान है। यह संस्कृत के प्रबोध-चन्द्रोदय का अनुवाद है और इसके

साहित्य का शिलान्यास किया। इस कार्य में उन्हें बंगाल के नाटककारों से भी प्रेरणा मिली। इस समय बङ्गला के नाटककारों में रामनारायण तर्करत्न, माइकेल मधुसूदन दत्त और दीनबन्धु मित्र की अच्छी ख्याति थी। भारतेन्दु का उन सबसे परिचय था। अंगरेजी नाट्य-साहित्य से भी उनका सर्पक स्थापित हो चुका था। इस प्रकार भारतेन्दु ने अपने समय में जिस नाट्य-साहित्य को जन्म दिया उस पर एक साथ सब का प्रभाव पड़ा और उसा के सुन्दर समन्वय में उनकी कला का विकास हुआ। उनके समकालीन भीनिवास दास, बद्रीनारायण चौधरी 'मिमघन', प्रतापनारायण मिश्र, राधा कृष्णदास, केशवराम मट्ट आदि के नाटकों की बड़ी धूम थी। उनकी रचनाओं के विषय भिन्न-भिन्न प्रकार के थे और उनमें प्रतिष्ठित शैलियों और विचार-धाराओं का संपूर्ण विकास हुआ था। कई बातों में आज भी उनके नाटक हमारे पथ-प्रदर्शक हैं। उनमें पौराणिक आख्यानो, ऐतिहासिक चरित्रों एवं घटनाओं, धार्मिक राष्ट्रीय तथा सामाजिक समस्याओं आदि के चित्रण के साथ-साथ सामयिक विषयों की आलोचना भी प्रहसन के रूप में मिलती है। पौराणिक धारा के अन्तर्गत रामचरित सम्बन्धी कई नाटक लिखे गये, पर उनमें नाट्य-कला का अच्छा विकास नहीं हुआ। कृष्ण-चरित और तत्सम्बन्धी लीलाओं को भी लेकर नाटकों की रचना हुई। इन रचनाओं में 'हरिश्चंद्र' के दो नाटकों 'प्रद्युम्न-विजय' (१८६३) और 'रुक्मिणी-परिणय' (१८६४) को अच्छी ख्याति मिली। राधाचरण गोस्वामी का 'भीष्मार्जुन' (१८७४) भी कला की दृष्टि से उत्कृष्ट सिद्ध हुआ। अन्य पौराणिक आख्यान सम्बन्धी नाटकों में 'दमयन्ती-स्वयंवर' को अच्छा स्थान मिला। ऐतिहासिक एवं अन्य धाराओं में पौराणिक धारा की अपेक्षा कम रचनाएँ हुईं। ऐतिहासिक धारा में मुख्यतः भारतेन्दु ने ही नाटक लिखे। सामाजिक धारा के अन्तर्गत भारतेन्दु-काल में जिन विषयों को नाटक का रूप दिया गया उनमें बाल-विवाह, वृद्ध-विवाह, पाखंड, नारी-जीवन की कतिपय समस्याओं तथा तत्कालीन आचार-विचारों आदि को प्रधानता मिली।

गो-रक्षा और गो-वध की समस्या को लेकर भी कुछ नाटक लिखे गये। प्राचीन प्रगाथों और विचारों के खंडन-भंडन में भी कई नाटकों की रचना हुई। प्रेम-प्रधान नाटकों में तत्कालीन नाटककारों की प्रतिभा का अच्छा विकास हुआ। उस समय के नाटककारों के लिए यह एक नवीन सामाजिक विषय था और स्वयं भारतेन्दु ने इस धारा का पथ-प्रदर्शन किया था। इस धारा में भारतेन्दु-कृत 'विद्या-सुन्दर', भीमिदासदास-कृत 'प्रेममोहिनी' आदि का प्रमुख स्थान है। ये सुखान्त नाटक हैं। दुस्तावों में भीमिदासदास-कृत 'रणवीर-प्रेममोहिनी' आदि उत्कृष्टतम हैं। इन नाटकों के अध्ययन से पता चलता है कि 'इस धारा के नाटककारों ने अपनी कथायत्न का स्वामाविक विकास न दिखाकर अधिकांश आकरिमक घटनाओं का आश्रय लिया है।' इस प्रकार इनमें प्रेम के भिन्न-भिन्न रूपों का चित्रण नहीं है।

प्रेम-प्रधान नाटकों की भाँति ही देश-प्रेम सम्बन्धी नाटक, प्रतीक-वादी नाटक तथा प्रहसन भी भारतेन्दु-काल की नवीनताओं में से हैं। राष्ट्र-प्रेम की धारा के अन्तर्गत भारतेन्दु-कृत रचनाओं को विशेष लोक-प्रियता प्राप्त हुई। प्रतीकवादी-धारा में कमलाचरण-कृत 'अद्भुत नाटक' आदि मौलिक रचनाएँ हैं। इनमें भावों और विचारों का मानवीकरण किया गया है। प्रहसन भारतेन्दु-काल की विशेष संरक्ति है। इस प्रकार के नाटकों में हास्य और व्यंग का अच्छा चित्रण हुआ है। भारतेन्दु ने स्वयं इनका प्रणयन किया और अन्य नाटककारों ने उनसे प्रेरणा ग्रहण करके विविध सामाजिक विषयों के आधार पर प्रहसनों की रचना की। देवकीनन्दन त्रिपाठी-कृत 'एक-एक के तीन-तीन,' बालकृष्ण मठ-कृत 'जैसा काम वैसा परिणाम,' प्रतापनाथदास मिश्र-कृत 'कलिकौतुक रूपक' किशोरीलाल गोस्वामी-कृत 'चौद चपेट' और विजयानन्द-कृत 'महा अंधेर नगरी' आदि का उस समय अच्छा प्रचार हुआ। वास्तव में ये प्रहसन उस समय की राजनीतिक, सामाजिक तथा धार्मिक विचार-धाराओं का प्रतिनिधित्व करते हैं।

भारतेन्दु-काल में मौलिक नाटकों के प्रणयन के साथ-साथ अनूदित नाटकों की भी अच्छी ख्याति हुई। इस युग में संस्कृत के प्रायः सभी अच्छे-अच्छे नाटकों के अनुवाद हुए। भवभूत-कृत उत्तर राम-चरित 'मालती-माधव' तथा 'महावीर-चरित' के हिन्दी-अनुवादों का अच्छा प्रचार हुआ। सन् १८६८ में लाला सीताराम ने कालिदास के 'माल-विकाग्नि मित्र' का हिन्दी-अनुवाद किया। इनके अतिरिक्त 'वेणीसंहार', 'मृच्छकटिक', 'रत्नावली' तथा 'नागानन्द' के भी हिन्दी-अनुवाद हुए। इन संस्कृत-नाटकों के अनुवादों के साथ ही बँगला के कतिपय नाटकों का भी हिन्दी में अनुवाद किया गया। माइकेल मधुसूदन-कृत 'पद्मावती' तथा 'कृष्ण-कुमारी' आदि के बड़े सफल हिन्दी-अनुवाद हुए। अँगरेजी से भी कई अनुवाद हुए। शेक्सपियर के 'मर्चेन्ट आफ वेनिस' का 'बुल्लभ-बंधु', 'वेनिस नगर का सौदागर' तथा 'वेनिस नगर का व्यापारी' 'कमेडी आफ एरर्स' का 'अमजालक', 'एज यू लाइव इट' का 'मन भावन' तथा 'रोमियो एंड जूलियट' का 'मिमलीला', 'मेन्वेथ' का 'साहसेन्द्र साहस' के नाम से अनुवाद प्रकाशित हुए। 'किंग लेयर' का अनुवाद इसी नाम से किया गया। इन अनूदित नाटकों के साथ-साथ रूपांतरित नाटकों की रचना भी इस युग की एक विशेषता है। ५० केशवराम ने 'सरोजिनी' के आधार पर 'सज्जाद-समुल' और 'सुरेन्द्र-विनोदिनी' के आधार पर 'शमशाद-सीसन' की रचना की। इन दोनों रूपांतरित नाटकों का हिन्दी में अच्छा प्रचार हुआ।

इस प्रकार नाटक-निर्माण की दृष्टि से भारतेन्दु-काल में नाटकों के प्राचीन विषयों की पुनरावृत्ति ही नहीं हुई, अपितु कतिपय ऐसे नवीन विषयों को भी जन्म दिया गया जो भावी हिन्दी-नाटक कारों के लिए पथ-प्रदर्शक बन गये। इसमें संदेह नहीं कि कई कारणों से यह काल नाटक-रचना के लिए क्षणिक ही सिद्ध हुआ और अगले दश वर्षों में किसी महत्वपूर्ण नाटक की रचना नहीं हो सकी; फिर भी इसी काल ने प्रसाद-युग को जन्म दिया और यदि यह कहा जाय कि भारतेन्दु-काल में ही प्रसाद-युग का बीज विद्यमान था तो अत्युक्ति न होगी।

(३) संधि-काल का नाट्य-साहित्य (१९०५-१९१५)—भारतेन्दु-काल के अन्त से प्रसाद-काल के आरंभ तक का समय हिन्दी-नाट्य-साहित्य के इतिहास में संधि-काल माना जाता है। इसका आरंभ सन् १९०५ से होता है। भारतीय इतिहास में यह वर्ष बड़े महत्व का है। इसी वर्ष बंग-भंग के प्रश्न ने सर्वदेशव्यापी आन्दोलन का रूप धारण किया जिसके फलस्वरूप राजनीतिक एवं साहित्यिक क्षेत्रों की विचार-धारा में आश्चर्यजनक परिवर्तन हो गया। इस परिवर्तन का हिन्दी के तत्कालीन नाट्य-साहित्य पर भी प्रभाव पड़ा और हम देखते हैं कि इन दस-बारह वर्षों का नाट्य-साहित्य भारतेन्दु-काल के नाट्य-साहित्य से कई बातों में भिन्न हो गया। इसका प्रत्यक्ष प्रमाण मौलिक नाटकों में पौराणिक धारा के अन्तर्गत तो नहीं, पर ऐतिहासिक, प्रेम-प्रधान और समस्या-प्रधान नाटकों के वस्तु-विन्यास में अवश्य मिला। राम-धार तथा कृष्ण-धार में जो नाटक लिखे गये उनमें पौराणिक दृष्टिकोण को ही महत्व दिया गया। फला की दृष्टि से भी उनमें किसी प्रकार की उत्कृष्टता नहीं आ सकी। पौराणिक आख्यानों को लेकर जो नाटक रचे गये, उनमें महावीरसिंह-कृत 'नल-दमयंती', जयसंकर प्रसाद-कृत 'कव्वालय' और बद्रीनाथ मङ्ग-कृत 'कुरुवनदहन' को ही प्रधानता मिली। 'कुरुवनदहन' ने हिन्दी के रूपांतरित नाटकों में एक नये दिशा की सूचना दी। ऐतिहासिक धारा के नाटकों में चालिग्राम-कृत 'कुरु-विक्रम'; बिद्राजन लाल-कृत 'सेनापति-उदाल' और बद्रीनाथ मङ्ग-कृत 'बन्द्रगुप्त' और 'हुलसीदास' ही अधिक प्रसिद्ध हुए। इन नाटकों में ऐतिहासिक घटनाओं के साथ ऐतिहासिक वातावरण के चित्रण में लेखकों को भारतेन्दु-काल के लेखकों की अपेक्षा अधिक सफलता मिली। इसी प्रकार समस्या-प्रधान नाटकों में सामाजिक और राष्ट्रीय विचारों का ऐसा सुन्दर समन्वय हुआ कि भारतेन्दु-काल में दोनों का जो पृथक् स्वरूप था वह नष्ट हो गया। इस धारा के नाटकों में मिश्रवस्तुओं का 'नित्रोर्मीलन' ही विशेष रूप से उल्लेखनीय है। यह सन् १९१५ की रचना है। इसमें लेखक-द्रव्य ने

बड़ी सावधानी से अपने अदालती अनुभवों का चित्रण किया है। प्रहसनों में बट्टीनाथ मट्ट-कून 'चुंगी की उम्मेदवारी' अधिक प्रसिद्ध है।

उपयुक्त मौलिक नाटकों के अतिरिक्त संस्कृत, अँगरेजी और बँगला के मौलिक नाटकों के भी हिन्दी में अनुवाद हुए। सत्यनारायण ने 'उत्तर रामचरित' का अनुवाद किया। यह अनुवाद हिन्दी में अत्यंत महत्वपूर्ण सिद्ध हुआ। इसके अतिरिक्त लाला सीताराम ने 'मृच्छकटिक' और सदानन्द अबरणी ने 'नामानन्द' का अनुवाद किया। शेक्सपियर के कई नाटकों के भी अनुवाद हुए। पर इन अनुवादों में उन्हें विशेष सफलता नहीं मिली। इस प्रकार हम देखते हैं कि सन्धि-काल के नाट्य-साहित्य में मारतेन्दु-काल के नाट्य-साहित्य की अपेक्षा ऐसा परिवर्तन हुआ, जो आगे चलकर प्रसाद-युग को सफल एवं महत्वपूर्ण बनाने में सहायक हो सका।

(४) प्रसाद-काल का नाट्य-साहित्य (१९१६-१९४२)—प्रसाद का आविर्भाव हिन्दी-नाट्य-साहित्य में उस समय हुआ जब महायुद्ध की समाप्ति के पश्चात् देश में राजनीतिक परिस्थितियाँ अत्यन्त भीषण रूप धारण करती आ रही थीं और सार्वजनिक जीवन में अशंतोप तथा निराशा पर करती आ रही थी। इस देश-व्यापी अशंतोप और निराशा का साहित्य पर भी प्रभाव पड़ा। तत्कालीन साहित्यकारों ने बड़े मार्मिक शब्दों में अँगरेजी सरकार की नीति का विरोध किया और जनता की रक्ति को अपनी रक्तनाओं का माध्यम बनाया। उस समय जो काव्य और नाटक लिखे गये उनमें राष्ट्र-प्रेम की भावना अपनी चरम सीमा पर पहुँच गयी। इस राष्ट्रीय चेतना के साथ-साथ सामाजिक चेतना को भी साहित्य में स्थान मिला। वैज्ञानिक आविष्कारों के फलस्वरूप शोषक और शोषितों के अन्तर्बुद्ध को लेकर जो नवीन प्रश्न उठ खड़ा हुआ उसने साहित्य में प्रगतिवाद को जन्म दिया। छायावाद और रहस्यवाद को भी उसी समय हिन्दी-साहित्य ने अपनाया। शेक्सपियर की नाट्य-कला और भावुकता की प्रतिक्रिया के रूप में पश्चात्य नाट्य-साहित्य में

जिस नई कला और बुद्धिवादी विचार-धारा का जन्म हुआ उसने भी उत्कालीन हिन्दी-नाटककारों को प्रभावित किया। इस प्रकार प्रसाद-काल का नाट्य-साहित्य कई धाराओं को लेकर हमारे सामने आया। इस प्रकार भारतेन्दु-काल में जिन नाटकीय प्रवृत्तियों का बोझारीन्दा हुआ था वे संधि-काल में अंकुरित होकर प्रसाद-काल में कतिरप नवीन प्रवृत्तियों, नवीन चेतनाओं और नवीन विचार-धाराओं के संसर्ग में आकर पुष्पित और फलामूर्त हुईं। इस संबंध में हमें यह ध्यान रखना चाहिए कि इस युग में जिस नाट्य-साहित्य की स्थापना हुई उसका शरीर तो भारतीय था, पर उस शरीर के भीतर जो आत्मा थी वह पूर्वादि और पश्चात्त नाटकीय परम्पराओं के समन्वय से बनी थी। कहने का तात्पर्य यह कि हिन्दी-नाट्य-साहित्य के नाटककारों को आरंभ में संस्कृत नाट्य-साहित्य से जो प्रेरणा मिली वह भारतेन्दु-काल में पश्चात्त नाट्य-कला से आशिक प्रभावित होकर प्रसाद-काल में एकदम परिवर्तित हो गयी। प्रसाद-काल के नाटकों पर शेक्सपियर की नाट्य-कला का द्योत प्रभाव पड़ा है।

नाटक-रचना की दृष्टि से प्रसाद-काल में भारतेन्दु-कालीन सभी धाराओं को स्थान मिला। मौलिक नाटकों में पौराणिक धारा के अन्तर्गत बहुत कम नाटक लिखे गये। राम-धारा में केवल दो-तीन नाटकों की रचना हुई जो कला की दृष्टि से सफल नहीं हुए। कृष्ण-धारा में विद्योमोहरी का 'छद्मयोगिनी' ही विशेष रूप से उल्लेखनीय है। अन्य पौराणिक आख्यानों की लेकर जो नाटक लिखे गये उनमें मैथिलीशरण गुप्त का 'तिलोचना', कौशिक का 'मोघ' तथा गोविन्दवल्लभ पंत का 'चरनाला' विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। इन नाटकों में पुरातन की नूतन दृष्टि से देखने की सफल चेष्टा की गयी है और यथा-यक्ति संस्कृत-नाटक-परंपरा का पालन किया गया है। ऐतिहासिक धारा के अंतर्गत बेचन शर्मा तन्त्र का 'महात्मा ईसा'; प्रेमचन्द का 'कदला'; मिलिन्द का 'प्रताप प्रतिज्ञा' लक्ष्मणशंकर मट्ट का 'विक्रमादित्य' तथा चंद

गोविन्ददास का 'हयें' की गणाना की जाती है। इन नाटकों में भी भूत को वर्तमान की दृष्टि से देखने का सफल प्रयास तथा देश-प्रेम का प्रभावोत्पादक चित्रण है। राष्ट्रीय धारा में प्रेमचन्द का 'संभ्रम' अत्यन्त उत्कृष्ट रचना है। सपस्था-प्रधान नाटकों में लक्ष्मीनारायण मिश्र का 'संन्यासी', 'राक्षस का मंदिर' और 'भुक्ति का रहस्य' एक नई दिशा के सूचक हैं। इनमें लेखक का बुद्धिवादी दृष्टिकोण है और ऐसा लगता है कि प्रसाद के नाटकों की प्रतिक्रिया के रूप में इनका उदय हुआ है। इस समय की अन्य प्रेम प्रधान रचनाएँ उल्लेखनीय नहीं हैं। प्रहसनों में जे० पी० धीवास्तव-कृत 'दुमदार आदमी', 'उलट-फेर' तथा 'मरदाना, श्रीरत'; गोविन्दवल्लभ पंथ-कृत 'कंजूस की खोपड़ी', बैचन शर्मा उम-कृत 'चार बेचारे' और सुदर्शन-कृत 'आनरेरी मजिस्ट्रेट' अधिक प्रसिद्ध हैं।

उपर्युक्त मौलिक नाटकों के छतिरिक्त प्रसाद-काल में संस्कृत-नाटकों के भी अनुवाद हुए हैं। सत्यनारायण ने भवभूति-कृत 'मालती-माघव' का, विजयानन्द त्रिपाठी ने कालिदास के 'मालविकाग्निमित्र' का, और मैथिली-शरण गुप्त ने मास के 'स्वप्न वाचस्पदत्ता' का अनुवाद किया। इन अनुवादों का हिन्दी की तत्कालीन नाट्य-रचना पर प्रत्यक्ष प्रभाव नहीं पड़ा। अँगरेजी नाटकों में शेक्सपियर के 'ओथेलो' का अनुवाद हुआ। इसके साथ ही रुसी लेखक महात्मा यल्लम्याय के तीन नाटकों के अनुवाद 'कल-कार की करतूत', 'अँधेरे में उजाला' और 'जिंदा लाश' के नाम से प्रकाशित हुए। इनका अनुवाद अँगरेजी से किया गया। अँगरेजी से ही जे० पी० धीवास्तव ने फ्रांसीसी नाटककार के कुछ प्रहसनों का अनुवाद किया। इन नाटकों को मौलिक नाटकों का अनुवाद न कहकर यदि उनका रूपान्तर कहा जाय तो अनुचित न होगा। अँगरेजी के प्रसिद्ध नाटककार जान गाल्सवर्दी-कृत 'स्ट्राइक, जस्टिस' और 'सिल्वर वाक्व' के अनुवाद क्रमशः 'हड़ताल', 'न्याय' और 'चाँदी की डिविया' के नाम से प्रकाशित हुए। बेल्जियम के प्रसिद्ध कवि मारिस मेटर लिंक की दो छोटी नाटिकाओं का हिन्दी-अनुवाद पदुमलाल पुत्रालाल बख्शी ने किया।

इन अँगरेजी अनुवादों के साथ-साथ बँगला के नाटकों का भी हिन्दी में अनुवाद हुआ। श्रीर द्विवेन्द्रलाल राय के अनूदित नाटकों को अधिक लोकप्रियता मिली। सन् १९१६ से सन् १९२५ तक उनके सभी नाटकों का हिन्दी में अनुवाद हो गया। उनके अनूदित नाटकों में से 'उषा-प्रसाध', 'दुर्गादास', 'निवाइ-मदन', 'शाहजहाँ', 'नूरजहाँ', 'सीता', 'भीष्म' और 'चन्द्रगुप्त' आदि ने हिन्दी-जगत में धूम मचा दी। रवीन्द्र बाबू तथा गिरिशचन्द्र घोष के भी कई नाटकों के अनुवाद हुए, पर उन्हें अधिक सफलता नहीं मिली। इन बँगला नाटकों के अतिरिक्त गुजराती और मराठी नाटकों के भी अनुवाद लोक-प्रिय नहीं सके।

इस प्रकार हम देखते हैं कि नाटक-रचना की दृष्टि से भारतेन्दु-युग की अपेक्षा प्रसाद-युग अधिक सफल रहा। भारतेन्दु अपने समय के नेता थे। नेता होने के नाते उन्होंने अपने व्यक्तित्व से अपने समकालीन नाटककारों को समान रूप से प्रभावित किया था, पर प्रसाद अपने काल के नेता नहीं थे। वह अपने व्यक्तित्व से अपने समकालीन नाटककारों को प्रभावित नहीं कर सके। उनकी रचनाएँ उनकी व्यक्तिगत साधना का परिणाम थीं। भारतेन्दु के व्यक्तित्व में लोक-साधना का पर्याप्त बल था। उनका साहित्य प्रचार का साहित्य था। हिन्दी में 'सब कुछ' दिखाने के लिए ही उस समय साहित्य के विभिन्न अंगों की भाँति, नाटकों का प्रचार एवं प्रसार हुआ था। प्रसाद-युग में यह बात नहीं थी। वैज्ञानिक आविष्कारों, राजनीतिक हलचलों और साहित्य की नीबन पश्चात्य मान्यताओं ने प्रसाद-युग की जो बुद्धिवादी दृष्टिकोण प्रदान किया उसने प्रत्येक साहित्यकार को स्वतंत्र रूप से सोचने और समझने की क्षमता प्रदान की। इसलिए प्रसाद अपने स्थान पर प्रसाद ही रहे। वह अपने आदर्शों के अनुसार सबको एक साथ लेकर न चल सके।

(५) आधुनिक काल का नाट्य-साहित्य (१९३४...)-प्रसाद-युग के पश्चात् ही सन् १९१४ से हिन्दी नाट्य-साहित्य के इतिहास में आधुनिक युग का आरम्भ हुआ। नाटकीय प्रवृत्तियों की दृष्टि से यह युग

अभी अपने निर्माण-काल में है। इसका प्रथम उत्थान सन् १९३४ से भारतीय स्वतंत्रता की द्वितीय क्रांति सन् १९४२ तक माना जाता है। इन आठ-नौ वर्षों में जो हिन्दी-नाट्य-साहित्य निर्मित हुआ उस पर तरफालीन राजनीतिक एवं साहित्यिक प्रवृत्तियों का पर्याप्त प्रभाव पड़ा। राजनीतिक दृष्टि से यदि देखा जाय तो यह समय भारतीय स्वतंत्रता-आन्दोलन के इतिहास में अत्यन्त निराशाजनक था। प्रसाद-युग में निराशा और असंतोष ने जन-जीवन में चेतना और स्फूर्ति भर दी थी, पर प्रस्तुत युग में सन् १९३३ के गांधी-इरविन समझौते तथा लन्दन की गोलमेज सम्मेलनों की विकलता के कारण देश में जो शिथिलता आ गयी थी उससे नाट्य-साहित्य को प्रेरणा नहीं मिली। उसे प्रेरणा मिली तत्कालीन विदेशी साहित्यिक आतावरण से। उस समय पश्चात्य नाट्य-साहित्य में नीधन प्रयोग हो रहे थे। वैज्ञानिक आविष्कारों तथा मनोवैज्ञानिक अनुसंधानों के फलस्वरूप साहित्य में नवीन स्फूर्ति और चेतना आ रही थी। फ्राइड के सिद्धान्तों की बड़ी धूम थी। आस्कर वाइल्ड, बर्जीनिया वुल्फ, एच० जी० वेल्स, गाल्सवर्थी आदि की रचनाओं से पश्चात्य साहित्य सुसंपन्न हो रहा था। उनमें विभिन्न प्रत्येक समस्या बुद्धिवाद और उपयोगितावाद की कमीटी पर कसी गयी थी। नाट्य-साहित्य में हेनरिक इब्सेन के रचनाओं की धूम थी। उन्होंने अपने नाटकों में भावुकता के स्थान पर बुद्धिवादी दृष्टिकोण से वर्तमान जीवन की समस्याओं का चित्र-रण किया था। इस प्रकार इन कलाकारों द्वारा पश्चात्य साहित्य में एक नवीन युग का आरम्भ हुआ जिसने कालान्तर में हिन्दी-साहित्य को भी प्रभावित किया। यह प्रभाव प्रसाद-युग की अपेक्षा प्रस्तुत काल पर अधिक व्यापक रूप में दिखार्था दिया। सबसे पहले लक्ष्मीनारायण मिश्र ने अपने समस्या-प्रधान नाटकों में इस प्रभाव को ग्रहण किया। उन्होंने नारी की समस्या को, नर्क और ज्ञान की तुला पर तौलकर, मुन-माने की चेष्टा की और हिन्दी नाट्य-साहित्य में एक नये अध्याय की सृष्टि की।

आधुनिक युग के प्रथम उत्थान-काल में पौराणिक धारा के अन्तर्गत कम नाटक लिखे गये। राम-धारा के अंतर्गत केवल सेठजी का 'कर्त्तव्य' (पूर्वाद) ही सफल रहा। इसी प्रकार कृष्ण-धारा के अंतर्गत उनके ही 'कर्त्तव्य' (उत्तराद) की प्रचानता मिली। उदयशंकर भट्ट का 'राधा' भी इसी धारा की एक विशिष्ट रचना है। अन्य पौराणिक शास्त्रानों के आधार पर लिखे गये नाटकों में उदयशंकर भट्ट-कृत 'श्रंश', 'सगर-विजय', 'मत्स्यनंदा' और 'विश्वामित्र' विशेषरूप से उल्लेखनीय हैं। कला की दृष्टि से उग्रजी का 'गङ्गा का बेड़ा' भी एक उत्कृष्ट रचना है। ऐतिहासिक नाटकों में उदयशंकर भट्ट-कृत 'दाहर या सिंघ-पतन', गोविन्द बल्लभ पंत-कृत 'राजमुकुट' और 'अनन्तपुर का छिद्र'; उपेन्द्रनाथ अरू-कृत 'जय-परानय'; हरिकृष्ण प्रेम-कृत 'रत्ना-वन्धन', 'शिवा-साधना', 'प्रतिशोध', 'स्वप्न-भंग', 'आहुति' और 'मंदिर'; सेठजी-कृत 'कुलीनता' और 'राष्ट्र-गुन' आदि अधिक प्रसिद्ध हैं। इस धारा के अधिकार पूर्ण नाटककार हरिकृष्ण प्रेमी हैं। प्रेम-प्रधान नाटकों में कमलाकान्त का 'प्रयागी' विशेषरूप से उल्लेखनीय है। सुमित्रानंदन पंत का 'ज्योत्स्ना' प्रतीकवादी-धारा के नाटकों में एक विशिष्ट रचना है। समस्या-प्रधान नाटकों में राष्ट्र-प्रेम की धारा का सम्बन्ध इस काल की एक विशेषता है। इस धारा के प्रमुख नाटककार हैं लक्ष्मीनारायण मिश्र। 'राजयोग', 'सिंदूर की होली' और 'आधी रात' उनकी इस काल की समस्या-प्रधान रचनाएँ हैं। इनके अतिरिक्त उग्र-कृत 'टिक्केटर', 'जुम्हल' और 'आनाथ', गोविन्द बल्लभ पंत-कृत 'अंगूर की बेटी', बृन्दावन लाल-कृत 'धीरे-धीरे'; सेठजी-कृत पिकास, 'सेवान्व' तथा 'प्रकाश'; उपेन्द्रनाथ अरू-कृत 'स्वर्ग की भल्लू' और प्रेमार्ज-कृत 'छाया' तथा 'वन्धन' का भी समस्या-प्रधान नाटकों में प्रमुख स्थान है।

इन नाटकों के साथ-साथ एकांकियों की रचना भी इस युग की विशेषता है। प्रसाद-युग ने कई एकांकियों को जन्म दिया था और उनका अच्छा बिनाश हुआ। भुवनेश्वर के ६ एकांकियों का एक संग्रह

‘कारवाँ’ प्रकाशित हुआ। इसके बाद गणेशप्रसाद द्विवेदी-कृत ‘लोहाग विन्दी’, रामकुमार वर्मा-कृत ‘पृथ्वीराज की आँखें’, ‘देशी टीई’ तथा चारु-मित्रा; उदयशंकर भट्ट-कृत ‘अभिनव एकांकी’ तथा ‘छी का हृदय’; सेठजी-कृत ‘सतरश्मि’, ‘पंचसूत’, ‘दो नाटक’ तथा ‘नवरस’ और अशक-कृत ‘देवताओं का छाया में’ विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। इन प्रकाशनों से एकांकियों की लोक-प्रियता बढ़ गयी और यह स्वरूप हो गया कि उनके आगे नाटकों का भविष्य संदिग्ध एवं अधकारमय है।

आधुनिक काल का द्वितीय उत्थान-काल सन् १९४२ की द्वितीय जन-क्रान्ति से आरम्भ होता है। यह काल एकांकी-रचना की दृष्टि से अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है। नाटक के क्षेत्र में ऐतिहासिक और सामाजिक नाटकों की रचना विशेष रूप से हुई है। पौराणिक धारा में पृथ्वीनाथ शर्मा का ‘उर्मिला’, लक्ष्मीनारायण मिश्र का ‘नारद की वीणा’, गोविंद बल्लभ पंत का ‘ययाति’ और ‘कर्त्तव्य’, सेठ गोविन्द दास का ‘कर्ण’ तथा चतुरसेन शास्त्री का ‘उधाकृष्ण’ विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। सामाजिक नाटकों में सेठजी-कृत ‘दुःख स्त्रियों’, ‘महत्व किसे’; ‘बड़ा पापा कौन’; अशक का ‘कैद’; ‘मलक’, तथा लक्ष्मीनारायण मिश्र का ‘गुट्टिया का घर’ महत्त्वपूर्ण रचनाएँ हैं। स्वतन्त्रता प्राप्त होने पर कतिपय राष्ट्रीय भावना-प्रधान नाटक भी लिखे गये हैं। इस दिशा में सेठजी का ‘पाकिस्तान’ तथा ‘सिद्धान्त-स्वातन्त्र’ विशेष महत्त्व के हैं। ऐतिहासिक नाटकों में प्रेमीजी का ‘मित्र’ ‘विप-पान’, ‘उद्धार’ तथा ‘शपथ’; लक्ष्मीनारायण मिश्र का ‘गरुडध्वज’ ‘वत्सराज’ तथा ‘दशरथमेघ’ बेनीपुरी का ‘संघ मित्रा’ और ‘सिंहल-विजय’; बृन्दावनलाल वर्मा का ‘पूर्व की ओर’, ‘वीरबल’, ‘झाँसी की रानो’, ‘झारखीर का काँटा’; रामकुमार वर्मा का ‘शिवाजी’ और चतुरसेन शास्त्री का ‘अजित सिंह’ तथा ‘राज-सिंह’ आदि प्रमुख हैं। एकांकी के क्षेत्र में नाटककारों को इससे कहीं अधिक सफलता मिली है। इस दिशा में रामकुमार वर्मा की रचनाओं का महत्त्वपूर्ण स्थान है। ‘भुवतारा’, ‘सप्त किरण’, ‘रजतरश्मि’ उनके एकांकी-

संग्रह हैं। उपेन्द्रनाथ अशक के एकांकियों में 'चरवाहे' 'तूफान से पहले' और 'देवताओं की छाया में' प्रमुख हैं। 'नाटक और नायक' में सत्यगुरु शरण अवस्थी के एकांकी संग्रहित हैं। 'सगुन', 'जहाँदार शाह', 'लो भारे पंचो लो', 'खिले हाथ' आदि में वृन्दावनलाल वर्मा की एकांकी रचनाएँ हैं। चाल-साहित्य में भी अच्छे एकांकी लिखे गये हैं। रेडियो से भी प्रायः एकांकी प्रसारित होते रहते हैं। भिन्न-भिन्न परीक्षाओं में हिन्दी एकांकी को स्थान मिलने से नाटककारों का ध्यान विशेष रूप से इस ओर गया है।

उपर्युक्त मौलिक नाटकों के अतिरिक्त अन्य मापाओं के नाटक भी अनूदित हुए हैं। इस दिशा में कन्हैयालाल माणिकलाल मंगु की 'राम्यर कन्या' तथा 'ध्रुवश्यामिनी देवी' विशेष महत्त्वपूर्ण हैं। गुजराती नाट्य-साहित्य में इनका विशेष महत्त्व है। 'बिखीसंहार' नाटक का भी संस्कृत से हिन्दी में अनुवाद हुआ है।

हिन्दी-नाट्य-साहित्य का जो इतिहास अभी प्रस्तुत किया गया है उससे हिन्दी नाट्य-कला के विकास की स्पष्ट रेखाएँ हिन्दी-नाट्य-कला हमारे सामने आ जाती हैं। हम यह बता चुके हैं कि का विकास भारतेन्दु के आविर्भाव के पूर्व का समस्त नाट्य-साहित्य दो प्रकार का था—मौलिक और अनूदित। हम यह भी बता चुके हैं कि मौलिक नाटकों की रचना में संस्कृत-नाट्य-प्रणाली का अनुकरण किया गया था। हिन्दी का पहला मौलिक नाटक है—आनन्द रघुनन्दन। यह सन् १७०० के लगभग की रचना है। इसकी भाषा मजमाया है और इसमें गद्य तथा पद्य दोनों का समावेश किया गया है। नाटकीय कला की दृष्टि से इस पर संस्कृत-नाट्य-प्रणाली का पूर्ण प्रभाव पड़ा है। वहीं मङ्गलान्तरण, वही प्रस्तावना, वही अंक-विभाजन और वही दृश्य-परिवर्तन जो संस्कृत-नाट्य-कला की आधारभूत-परंपराएँ हैं, इसमें भी देखने को मिलती हैं। इनके साथ-साथ पात्रों के नामकरण पर 'प्रबोध-चन्द्रोदय' की प्रतीकारम्भक प्रणाली का स्पष्ट

प्रभाव है। समस्त नाटक में काव्यत्व की प्रधानता और अन्त में भरत-वाक्य की प्रतिष्ठा का भी यही तात्पर्य है कि नाटककार ने अपनी नाटक-रचना में सर्वत्र संस्कृत नाट्य-परम्परा का पालन किया है। अनर्थ यह निःसंकोच कहा जा सकता है कि हिन्दी-नाटकों ने अपने शारम्भिक युग में सर्वप्रथम संस्कृत-नाट्य-परम्परा से ही प्रेरण-ग्रहण की और धार्मिक आख्यानों के आधार पर प्रबंध-काव्यों की काव्य-प्रधान संवाद शैली को अपनाकर अपना विकास किया। इसे हम हिन्दी-नाट्य-कला के विकास का प्रथम युग कह सकते हैं।

हिन्दी-नाट्य-कला के विकास का द्वितीय युग भारतेन्दु-काल से आरम्भ होकर प्रसाद-युग के आधिर्भाव पर समाप्त होता है। इस युग की गति इतनी तीव्र और उन्नत है कि हमें उसके निर्माण पर आश्चर्य होता है। इसके दो कारण हैं—एक तो भारतेन्दु का व्यक्तित्व और दूसरा युग की माँग। जिस युग में भारतेन्दु ने जन्म लिया उस युग में भारत अपनी प्रगाढ़ निद्रा त्यागकर झँगड़ाई ले रहा था। इस झँगड़ाई को दूर करके भारत के आलस्य प्रलप्त शरीर में नवीन चेतना और स्फूर्ति का संचार करना समाज-सुधारकों, धार्मिक उपदेशकों, राजनीतिक नेताओं और साहित्यकारों का काम था। हुआ भी यही। राजा राममोहन राय, स्वामी दयानन्द, भारतेन्दु हरिश्चन्द्र प्रभृत महानात्माओं ने एक-एक कार्य-भार अपने कंधों पर उठा लिया और उसकी सफलता में अपना सर्वस्व समर्पण कर दिया। ऐसे चेतना-सम्पन्न युग में हिन्दी-साहित्य के विभिन्न श्रमों के साथ-साथ उसके नाट्य-साहित्य को भी पर्याप्त बज मिला। साहित्यिक दृष्टि के उस समय बङ्गला-साहित्य के माध्यम से शेक्सपियर के नाटकीय सिद्धान्तों का प्रचार बढ़ रहा था। ऐसी दशा में हिन्दी-नाट्य-साहित्य पर भी उसका प्रभाव पड़ा। फलतः पूर्व भारतेन्दु-काल में हमें जो संस्कृत नाट्य-परम्परा मिली थी उसे बड़ा धक्का लगा। शेक्सपियर की मायकता और ययार्थवादिता ने संस्कृत-नाटककारों की बुद्धिवादिता तथा आदर्शवादिता पर ऐसा जादू डाला कि हिन्दी के नाटक-

कार उसके तात्कालिक आकर्षण का लोभ संवरण न कर सके। भारतेन्दु ने अपने नाटकों में संस्कृत-नाट्य-परम्पराओं की यथाशक्ति बहुत रक्षा की थी, पर वह भी पारश्चात्य नाटकों की कला के प्रभाव से अपनी लेखनी को न बचा सके। अपनी मौलिक रचनाओं में उन्होंने प्रधानता तो दो संस्कृत-परंपरा को, पर उसके साथ ही पारश्चात्य नाट्य-परंपरा का भी पालन किया। एक प्रकार से यही भारतेन्दु-काल की नाटक-शैली बन गई और कालान्तर में इसी शैली का विकास हुआ। हिन्दी-नाटकों में नान्दीपाठ, सूत्रधार की प्रस्तावन, कवि-परिचय, स्वगत-कथन, आकाश-भाषित, नेपथ्य, भरतवाक्य आदि की कोई आवश्यकता ही नहीं रह गयी।

नाटकीय तत्वों की दृष्टि से भारतेन्दु-कालीन हिन्दी-नाटकों में कथा-वस्तु का अच्छा विकास हुआ। भारतेन्दु-काल के पूर्व वह पौराणिक कथाओं तक ही सीमित था। भारतेन्दु-युग में उसका क्षेत्र अपेक्षाकृत अधिक विस्तृत हो गया। पुराण के अतिरिक्त इतिहास, समाज और राजनीति से भी उसका गठबंधन हो गया। इन नूतन तथा पुरातन विषयों को कथा-वस्तु के रूप में सँजोकर उसे अंकी तथा दृश्यों में विभाजित करने की भी प्रणाली चल पड़ी और संकलन-प्रय का भी प्रयोग होने लगा। विषय और वस्तु-परिवर्तन की भाँति हो पात्रों का रूप भी बदला। उनका क्षेत्र पहले की अपेक्षा अधिक विस्तृत हो गया। संस्कृत के नाटक आदर्शवादी होते थे। अतएव उनके पात्र बही हो सकते थे जो किसी आदर्श की स्थापना एवं रक्षा कर सकें। आरंभ में हिन्दी-नाटकों के पात्रों का चयन इसी दृष्टि से होता था, पर जब भारतेन्दु-युग ने आदर्श पात्रों के साथ-साथ यथार्थ जीवन के क्षेत्र से भी पात्रों का चयन आरंभ किया तब नायक-नायिका के लिए कोई प्रतिबन्ध ही नहीं रह गया। ऐसी परिस्थिति में कुलीनता और चरित्र की उत्कृष्टता की दृष्टि से नहीं; अपितु चरित्र के विकास के लिए जीवन के वास्तविक क्षेत्र से पात्रों का चयन होने लगा। इससे चरित्र-चित्रण को हिन्दी नाटकों में प्रधानता मिल गयी। मानव अपनी स्वाभाविक परिस्थितियों

में अपने चरित्र का विकास किस प्रकार करता है; अपने संपूर्ण जीवन में वह कहाँ सफल और कहाँ विफल होता है; अपने दैनिक जीवन में वह किन-किन घातों-प्रतिघातों को सहन अथवा उनको उपेक्षा करता है; वह कहाँ उठता, कहाँ गिरता और कहाँ दौड़ता है आदि बातों का मानव के चरित्र से जो संबंध है चरित्र-चित्रण द्वारा उही संबंध का निर्वाह तत्कालीन नाटककारों का धीरे-धीरे लक्ष्य बन गया। इस प्रकार के चरित्र-चित्रण में एक दोष अवश्य आ गया और वह था नाटककार का पात्रों के चरित्र के साथ अपने व्यक्तित्व का समन्वय। इस दोष ने कथोपकथन में बड़ी बाधाएँ उपस्थित कीं। नाटककारों की उपदेशात्मक प्रवृत्ति के फलस्वरूप जम्हे-चाँड़े भाषणों की योजना ने नाटक के इस तत्त्व को जो धक्का पहुँचाया उससे नाटक का नाटकत्व ही नष्ट हो गया। एक बात और हुई। भारतेन्दु के अतिरिक्त अन्य नाटककारों ने अपने नाटकों में अवसर और पात्र के अनुकूल न तो सुबचिपूर्ण हिन्दी-गीतों का समावेश किया और न नृत्य का विधान। इस प्रकार हम देखते हैं कि भारतेन्दु-काल में हिन्दी का नाट्य-साहित्य संस्कृत परम्परा से बहुत कुछ हटकर पश्चात्य नाट्य-कला के प्रभावान्तर्गत आ गया।

भारतेन्दु-काल से प्राच्य और पश्चात्य परंपराओं द्वारा समन्वित जो नाटकीय सिद्धान्त हमें प्राप्त हुए, प्रसाद-युग में उनका पूर्णतः विकास हुआ और इसी युग से हिन्दी-नाट्य-कला के तृतीय युग का आरंभ माना गया। इस युग में भारतेन्दु-कालीन बहुत-से दोषों का परिहार हो गया और नाटकीय विधान में बहुमुखी मौलिकता दिखायी देने लगी। प्रस्तावना और वर्जित विषय दिखानेवाले गर्भाकों, प्रवेशकों और विष्कंभकों आदि के स्थान पर आवश्यकतानुसार दृश्यों का आयोजन किया गया। साथ ही रंगमंचों तथा साहित्यिक नाटकों में समन्वय स्थापित करने की चेष्टा की गयी। प्रसाद-काल के पूर्व हिन्दी में जो नाटक लिखे जाते थे वे अधिकांश रंग-मंच के अनुपयुक्त होते थे। प्रसाद-काल में इस दोष का यथाशक्ति परिहार किया गया। कथा-वस्तु में भी कई

नवीन प्रयोग हुए। पौराणिक नाटकों में अबतक राम-कृष्ण आदि को देवता के रूप में चित्रित करने की परंपरा थी। प्रसाद-युग में उन्हें अभिवांछ मानव के रूप में प्रतिष्ठित किया गया। इसी प्रकार ऐतिहासिक नाटकों की कथा-वस्तु में भी नूतनता दिखायी दी। ऐतिहासिक घटनाओं के साथ ऐतिहासिक पात्राचार के निर्माण की कला से भारतेन्दु कालीन नाटककार परिचित नहीं थे। इस दिशा में सर्वप्रथम प्रसादजी ने ही नेतृत्व किया। इसके साथ ही उन्होंने अपने ऐतिहासिक नाटकों की कथा-वस्तु में प्रभावित ऐतिहासिक सान्नी का समुद्देश किया। इससे माथी नाटककारों को इतिहास की झलूती और संकीर्ण गलियों में भ्रमण करके अपने नाटकों के लिए रोचक और समयानुकूल सामग्री खोजने में विशेष प्रोत्साहन मिला। सामाजिक नाटकों की कथा-वस्तु में भी विशेष परिवर्तन हुआ। अबतक प्रत्येक सामाजिक एवं राष्ट्रीय समस्या का रूप धृक्-धृक् था। प्रसाद-युग में इन दोनों सामाजिक समस्याओं में समन्वय स्थापित करके उन्हें एक रूपता प्रदान की गयी। सामाजिक एवं राष्ट्रीय चेतना के प्रभाव से इस युग में हिन्दू-मुसलिम एकता, बाल-विवाह, नारी-समस्या, जाति-समस्या, विवाह-समस्या, आर्थिक समस्या आदि अनेक समस्याओं ने जन्म लिया और उन सब का एकीकरण हिन्दी-नाटकों में किया गया। इन समस्याओं के साथ-साथ लक्ष्मीनारायण मिश्र व्यक्ति की समस्या लेकर सर्वप्रथम हिन्दी के रंग-मन पर आये। भारतेन्दु-काल में नाटककार विरोधी परिस्थितियों के विचार तथा उपदेशप्रद दृश्यों द्वारा समाज में सुधार की योजना प्रस्तुत करना चाहते थे। मिश्रजी ने उन दोनों को हटाकर उनके स्थान पर तर्क और बुद्धि को प्रतिष्ठापित किया। वह समस्या की गहराई तक उतरे और वहाँ से उन्होंने उसके कारण और उसके निवारण का पता लगाया। इस प्रकार इस युग में हमें दो नाटकीय धाराएँ देखने की मिलीं—एक तो मानवता-प्रधान रूप जो तर्कहीन तथा अंगरेजी नाटककार शेक्सपियर की शैली से प्रभावित था, और दूसरा

तर्कपूर्ण बुद्धिवादी रूप जिस पर इयसेन का प्रभाव था। इस प्रकार हम देखते हैं कि वर्तमान काल में हिन्दी-नाटकों को सर्वतोन्मुखी विकास का अवसर मिला। देश-प्रेम की समस्या; युग-युग से दबी हुई नारी की समस्या तथा इन्हीं से संबंधित अन्य ऐसी समस्याएँ नाटक का विषय बन गयीं जिनके कारण उनकी लोक-प्रियता प्रमाणित हो गयी।

हिन्दी-नाटकों का आधुनिक काल प्रसाद-कालीन नाट्य परंपराओं से ही अधिकांश प्रभावित है। रूसी नाटककारों की आर्थिक समस्या-प्रधान-रचनाओं एवं प्रगतिवादी धाराओं का भी हिन्दी-नाटकों पर प्रभाव पड़ रहा है। नाटकीय-विधान में गीत आदि की अनावश्यकता समझी जा रही है और अंक तथा दृश्य-विधान में भी नवीन प्रयोग हो रहे हैं। इन नवीन प्रयोगों को भविष्य में कहाँ तक सफलता मिलेगी, यह अभी नहीं कहा जा सकता।

हिन्दी-नाट्य कला का शास्त्रीय विवेचन

दिएले अध्याय में हिन्दी-नाट्यकला के विकास के सम्बन्ध में हमने जो कुछ कहा है, उससे हमें हिन्दी-नाटकों के हिन्दी नाटक विषयों का अच्छा परिचय मिल जाता है। अब इन के विषय यहाँ उसी के सम्बन्ध में शृङ्खला से विचार करेंगे। प्राचीन नाटकों के अध्ययन से हम यह जान चुके हैं कि सत्कालीन युग में पात्र और रस की दृष्टि से केवल पौराणिक कथाओं का चयन होता था। इस प्रकार उस समय नाटकों के विषयों का क्षेत्र अत्यन्त सीमित और संकुचित था। आज यह बात नहीं है। आधुनिक नाटकों संस्कृत के आदर्शवादी धरे से निकलकर जीवन के व्यापकवादी क्षेत्र में आ गये हैं। इसलिए उनके लेखकों के सामने एक नई, अनेक विषय हैं। सबसे पहले पौराणिक विषय को ही लीजिए। इस विषय के अन्तर्गत तीन प्रकार के आख्यानो का महत्त्व है:—(१) राम सम्बन्धी आख्यान, (२) कृष्ण सम्बन्धी आख्यान तथा (३) अन्य पौराणिक चरित्र-संबंधी आख्यान। प्राचीन हिन्दी-नाटकों में इन पौराणिक चरित्रों को प्रायः देवता के रूप में चित्रित किया गया है; परन्तु आधुनिक नाटकों में उन्हें मुख्यतः मानव का रूप मिला है और उनके चरित्र का स्वाभाविक विकास दिखाया गया है। इस प्रकार उनके जीवन का पदार्थ चित्रण ही आधुनिक नाटककारों का ध्येय है।

पुराण के पश्चात् इतिहास ही आधुनिक नाटकों का विषय हो सकता है। इतिहास में ही देश के प्राचीन गौरव की कहानी स्वर्णोकित रहती है। ऐसी दशा में ऐतिहासिक विषय-चयन में नाटककार का मुख्य

ध्येय दर्शकों के हृदय में भूतकालीन गौरव तथा उत्कर्ष के प्रति गर्व की भावना का उद्रेक एवं प्रसार करना रहता है। इस दृष्टि से हमारे इतिहास से हिन्दी-नाटककारों को प्रचुर सामग्री मिल सकती है। चन्द्र-गुप्त, अशोक, राणाप्रताप, शिवाजी, लक्ष्मीबाई, दुर्गावती, अहल्याबाई, मीराँ, गुरु गोविन्दसिंह, महात्मा गांधी आदि आदर्श वीरों की कथाएँ हमारे लिए सदैव पथ-प्रदर्शक रही हैं और जबतक हमारा इतिहास रहेगा तबतक हमें उनसे प्रेरणा और स्फूर्ति मिलती रहेगी। इन वीरों की कथाओं के अतिरिक्त उन ऐतिहासिक घटनाओं, क्रांतियों एवं राष्ट्रीय आन्दोलनों को भी नाटकीय कथानक का रूप दिया जा सकता है जिनका हमारे इतिहास में अमर स्थान है।

आधुनिक नाटकों में हमारी सामाजिक समस्याओं को भी स्थान दिया जा सकता है। पुराण और इतिहास की अपेक्षा यह अत्यंत व्यापक और वर्तमान जीवन से सम्बन्धित विषय है। इसके अन्तर्गत सामाजिक आचार-विचार, रीति-रिवाज, रहन-सहन के साथ बाल-विवाह, बहु-विवाह, वृद्ध-विवाह, मद्यपान, घेर्या-वृत्ति आदि अन्य कुरीतियों को नाटकीय विषय का रूप दिया जा सकता है और उनके द्वारा सुधार की योजना प्रस्तावित, प्रचारित एवं प्रसारित की जा सकती है। इस प्रकार के विषयों के नाटकों में प्रहसन का प्रमुख स्थान है। हास्य सामाजिक कुरीतियों का अत्यन्त सफल और सच्चा सुधारक है। उसके द्वारा जो कार्य वर्षों में नहीं हो पाता वह एक क्षण में हो जाता है। अन्य सामाजिक विषयों में कौटुम्बिक जीवन की समस्या, पुरुष और नारी का प्रेम, जाति-रक्षा की समस्या, नारी की समस्या, पूँजीपति और श्रमजीवी की समस्या, विवाह की समस्या, महाजन और कर्जदार की समस्या आदि का प्रमुख स्थान है। इन समस्याओं को नाटकीय रूप देकर उनकी गहरी सुलझानेवाले नाटक हिन्दी में 'समस्या-प्रधान नाटक' कहलाते हैं। इन नाटकों का मुख्य उद्देश्य जनता और समाज के संमुख इन समस्याओं की विषमताओं तथा तत्सम्बन्धी सामाजिक हानि-लाभ

का लेखा-जोखा प्रस्तुत कर उसे उनका हल खोजने के लिए बाध करना है। ईधर हिन्दी में इन समस्याओं को लेकर कई सफल नाटक लिखे गये हैं और धीरे-धीरे उनका प्रचार बढ़ता जा रहा है।

राजनीति भी आधुनिक नाटकों का महत्वपूर्ण विषय हो सकता है। यद्यपि इस विषय से सम्बन्धित समस्त समस्याएँ सामाजिक समस्याओं के अन्तर्गत आसानी से रखी जा सकती हैं, तथापि कई दृष्टियों से इनका पृथक् ही महत्व है। वर्तमान राजनीति में कई 'वाद' चल रहे हैं और उनका सर्वत्र प्रचार किया जा रहा है। इस प्रकार के प्रचार-कार्य में नाटक का योग सर्वोपरि है। पूँजीवाद के विरुद्ध साम्यवाद आदर्शों का, तानाशाही के विरुद्ध जनतंत्र के आदर्शों का, साम्राज्यवाद के विरुद्ध गार्धीवादी आदर्शों का, हिंसा के विरुद्ध अहिंसा का तथा इसी प्रकार के अन्य राजनीतिक सिद्धांतों का प्रचार रंग-मंच से बड़ी सफलतापूर्वक किया जा सकता है। इन विषयों से सम्बन्धित नाटकों में नाटककारों का उद्देश्य अपने राजनीतिक सिद्धान्तों के प्रचार में जनता का सहयोग प्राप्त करना होता है। वे अपने नाटकों में निष्पक्ष भाव से अपने व्यक्तित्व को पृथक् रखकर विरोधी राजनीतिक पक्षों का खंडन करते हैं और उनके प्रति लोगों को सचेत करते हैं। ऐसी दशा में उन्हें अपने नाटकीय-विधान में बड़ी स्वतंत्रता से काम लेना पड़ता है।

दार्शनिक सिद्धांत भी नाटक के विषय बनाये जा सकते हैं और उनका खंडन-संझन रंग-मंच से किया जा सकता है। जीवन और जंगल के बीच जो अनेकानेक मत-भेदों का चल रहा है वे किसी-न-किसी दार्शनिक सिद्धांत पर आधारित होते हैं और उनमें से किसी-न-किसी से नाटककार का विशेष सम्बन्ध रहता है। अतएव जब नाटककार उन दार्शनिक सिद्धांतों को अपनी रचना का विषय बनाता है तब दार्शनिक नाटकों का आविर्भाव होता है। दार्शनिक नाटकों में आस्तिकवाद, विकासवाद, अनिश्चरवाद, भक्तिवाद, अवतारवाद, दैतवाद, अद्वैतवाद, यथार्थवाद, गतिवाद, कलावाद, मनोविज्ञान आदि की व्याख्या सरल भाषा और

शैली में की जाती है। इस प्रकार के नाटकों का उद्देश्य जनता में धार्मिक अथवा साहित्यिक भावना का प्रचार कर मन विशेष के प्रति उसका ध्यान आकृष्ट करना होता है।

मानवीय भाव में नाटक के विषय बनाये जाते हैं। प्रेम, ममता, वीरता, क्रोध, कायरता, निर्दयता, लोभ आदि ऐसे भाव हैं जो आदि काल में मानव-चरित्र में निहित हैं। रंग-मंच से इन भावों का प्रदर्शन देखकर मानव अपने आपको पहचानता है और फिर अपने हृदय में सदगुणों की प्रतिष्ठा करता है। जो नाटक इन भाव-समूहों के आधार पर लिखे जाते हैं उनकी शैली अविश्राय प्रतीकात्मक होती है। इस शैली के अन्तर्गत नाटक के विषय को दो भागों में विभाजित कर लेते हैं; जिनमें से पहले भाग के प्रतिनिधि एक विशेष भाव-समूह होते हैं और दूसरे भाग के प्रतिनिधि उसके प्रतिकूल भाव-समूह। इस प्रकार दोनों परस्पर विरोधी भाव-समूहों में वाद्य द्वन्द्व स्थापित किया जाता है और अन्त में एक की विजय घोषित की जाती है। अन्तर्द्वन्द्व इससे भिन्न होता है। दो परस्पर विरोधी भावों का जब एक ही पात्र में आरोप किया जाता है तब नाटक में अन्तर्द्वन्द्व की स्थापना होती है। शेक्सपियर तथा प्रसादजी के नाटकीय पात्रों में अन्तर्द्वन्द्व अधिक मिलता है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि मानव-जीवन से सम्बन्ध रखनेवाले सभी विषय नाटक के विषय बन सकते हैं। मनुष्य की पारिवारिक जीवन की उलझनें, उसकी सामाजिक जीवन की समस्याएँ, उसकी आर्थिक एवं राजनीतिक जीवन की जटिलताएँ, उसके मानसिक तथा आध्यात्मिक अंगों के विषम द्वन्द्व—सब पर कभी एक साथ और कभी पृथक् रूप से नाटककारों ने नाटक लिखे हैं और वे अपनी रचनाओं में सफल हुए हैं। जिस प्रकार नाटकीय कला में समस्त कलाओं का समन्वय है, उसी प्रकार नाटक के समस्त विषयों में जीवन के समस्त विषयों का सफलतापूर्वक समन्वय हो सकता है। हमें यह न भूलना चाहिए कि हमारा जीवन एक महान नाटक है और यह विश्व ही उसका रंग-मंच है।

अब आधुनिक हिन्दी-नाटक के भेदों पर विचार कीजिए। विषय,

उद्देश्य और शैली के अनुसार हिन्दी-नाट्य शालिने
नाटकों के भेद ने उन्हें कई भेदों में विभाजित किया है। विषय की
दृष्टि से उनके पौराणिक, ऐतिहासिक, सामा-

जिक, राजनीतिक, दार्शनिक, धार्मिक, नैतिक,
प्रतीकात्मक आदि कई भेद हो सकते हैं। इन नाटकों के विषय
और उनके उद्देश्य के सम्बन्ध में हम अभी विचार कर चुके हैं।
पारचात्य परंपरा के अनुसार विषय के प्रभाव की दृष्टि से नाटकों के
शृंगारात्मक, दुःखात्मक, हास्यजनक, उपदेशात्मक, सुरात्मक
आदि कई भेद होते हैं। प्रदर्शन-विधि के अनुसार भी नाटक कई
प्रकार के होते हैं। छायानाटक, मूकाभिनय नाटक, गीतिनाट्य,
नृत्यनाट्य, शृंगार नाटक आदि इसी के अन्तर्गत आते हैं। रचना की
दृष्टि से एकांकी और अनेकांकी नाटक होते हैं।

उद्देश्य की दृष्टि से आधुनिक हिन्दी-नाटक के तीन भेद हो
सकते हैं :— (१) सांस्कृतिक (२) नैतिक और (३) समस्या-प्रधान।
सांस्कृतिक नाटकों से हमारा तात्पर्य उन नाटकों से है जिनमें सर्वत्र संस्कृति
का चित्रण किया जाता है। इस दृष्टि से प्रसाद और गेड गोविन्ददास
के नाटक अपने उद्देश्य में अत्यन्त सफल हैं। उनके नाटकों का आधार
समूह आर्य-भारत का जीवन है। भारतीय संस्कृति का मूलमंत्र है सेवा
और प्रेम-द्वारा चिर सुख-शान्ति की स्थापना। सेठजी और प्रसादजी
ने भारतीय संस्कृति का इसी प्रेरणा को अपने नाटकों में प्रदर्शित किया है।
नैतिक नाटकों का मूलमंत्र है भावुकतापूर्ण आदर्शवाद। इनके अन्त-
र्गत उन नाटकों का समावेश होता है जिनमें कर्तव्य की भाँति के आधार
पर किसी नीति की स्थापना की जाती है। इस प्रकार के नाटक दो रूपों
में मिलते हैं :— (१) पौराणिक और (२) राष्ट्रीय। पौराणिक नैतिक
चेतना-संबंधी नाटकों की आधारभूत क्या पौराणिक होती है और
उनका उद्देश्य होता है अनीति पर नीति की विजय घोषित करना तथा

प्राचीन गौरव के प्रति पाठक अथवा दर्शक के हृदय में लालसा उत्पन्न करना। पं० उदयशंकर भट्ट का 'सगर-विजय' इसी प्रकार का नाटक है। राष्ट्रीय नैतिक चेतना संबंधी नाटकों की आधारभूत कथा ऐतिहासिक होनी है और उनका उद्देश्य होता है भारत के प्राचीन वीरों का गौरव-मान करते हुए उनकी संकीर्णता, पारस्परिक कलह आदि का दुष्परिणाम दिखाकर देश-वासियों में उदात्त भावनाएँ जागरित करना। हरिकृष्ण प्रेमी का 'रत्ना-बन्धन' इसी प्रकार का नाटक है।

समस्या-प्रधान नाटक बौद्धिक चेतना के प्रमाण हैं। इनका जन्म भावुकता और रोमांस के विरोध में हुआ है। इनकी शैली मनोविश्लेषण की शैली है। इनके दो रूप हैं:—(१) व्यक्ति की समस्या और (२) सामाजिक-राजनीतिक समस्या। व्यक्ति और समाज के पारस्परिक संबंध के फलस्वरूप जो अनेक समस्याएँ जन्म लेती हैं उनमें 'सेक्स' की समस्या सब से अधिक महत्वपूर्ण होती है। इसका सीधा सम्बन्ध है विवाह की संस्था से। हिन्दू-समाज में विवाह-संस्था, आवश्यकता से अधिक, रुढ़िबद्ध हो गयी है जिसके के कारण अनेक विषमताएँ उपस्थित हो गयी हैं। इन विषमताओं को 'सेक्स' सम्बन्धी पारचात्य विचार-धारा से भी प्रोत्साहन मिला है। साथ ही आधुनिक नारी की अर्थहीन समस्या भी सामने आयी है। ऐसी दशा में हिन्दी के नाटककारों ने अपनी बौद्धिक दृष्टि से इन समस्याओं को सुलझाने का प्रयत्न किया है। पं० लक्ष्मी-नारायण मिश्र का 'मुक्ति का रहस्य' इसी प्रकार का समस्या-नाटक है। सामाजिक-राजनीतिक समस्या-नाटक इससे भिन्न होता है। इस प्रकार के नाटकों का सीधा सम्बन्ध गांधीवाद के व्यवहार-युक्त से है। इनकी समस्या हमारी राजनीति और समाज नीति की ऊपरी सतह को ही छूती है। इनमें न तो जीवन के गहन तत्त्वों की व्याख्या होती है और न उनका सूक्ष्म विश्लेषण। इनका आधार है व्यावहारिक आदर्शवाद जो जीवन के नैतिक विधान की अपेक्षा करता है। सेठ गोविन्ददास का 'सेवा-पथ' इसी प्रकार का नाटक है।

शैली के अनुसार भी नाटक के भेद किये जा सकते हैं। इसके अन्तर्गत नाटक मुख्यतः आठ प्रकार के होते हैं—(१) वस्तु-प्रधान, (२) चरित्र-प्रधान, (३) व्यापार-प्रधान, (४) संवाद-प्रधान (५) उद्देश्य-प्रधान, (६) प्रतीक-प्रधान, (७) भावनाट्य और (८) गीतिनाट्य। वस्तु-प्रधान नाटकों में घटना प्रधान होती है और चरित्र-चित्रण गौण रहता है। हरिकृष्ण प्रेमों का 'रक्षा-बन्धन' इसी प्रकार का नाटक है। चरित्र-प्रधान नाटक में चरित्र-चित्रण को मुख्य और घटनाओं को गौण स्थान मिलता है। इस प्रकार के नाटक चारित्रिक द्रष्टा को लेकर चलते हैं और इनकी सबसे बड़ी सफलता चरित्र-निर्माण पर ही आधारित रहती है। लक्ष्मीनारायण मिश्र का 'मुक्ति का रहस्य' इसी प्रकार का नाटक है। व्यापार-प्रधान नाटक में घटनाओं और क्रियाओं का अधिक समावेश रहता है, संवाद का अंश कम रहता है और क्रियाओं के फल-स्वरूप कोई स्यामाविक तथा अनिवार्य फल प्राप्त होता है। अँगरेजी में ऐसे नाटकों को 'ऐक्शन ड्रे' कहते हैं। संवाद-प्रधान नाटकों में अधिकांश नाटकीय व्यापार संवाद-द्वारा सिद्ध होता है और भाषा-शैली पर अधिक बल दिया जाता है। उद्देश्य-प्रधान नाटक में किसी विशेष उद्देश्य का प्रतिपादन होता है। सेठ गोविन्ददास का 'मू-दान-यत्' इसी प्रकार का नाटक है। प्रतीक-प्रधान नाटक को नाट्य रूपक भी कहते हैं। ऐसे नाटकों में भावनाओं अथवा सिद्धान्तों को मूर्त रूप में चित्रित किया जाता है। इनके दो रूप मिलते हैं—एक में तो मनुष्य की अन्तर्-चिन्ता मूर्त रूप धारण करके हमारे सामने आती है और दूसरे में पात्र वाच्य-रूप स्वी-पुरुष होते हैं, परन्तु उनका स्वतंत्र व्यक्तित्व नहीं होता। वे भावनाओं के प्रतीक मात्र होते हैं। हिन्दी में मुमित्रानन्दन पंत-कृत 'ज्योत्सना' पहले और प्रसादजी-कृत 'कामना' दूसरे प्रकार के नाट्य रूपक हैं। गीति नाट्य से तात्पर्य उन नाटकों में है जो पद्य-बद्ध होते हैं और जिनमें कार्य की अपेक्षा भाव और वाह्य संघर्ष की अपेक्षा आन्तरिक संघर्ष का प्राबल्य रहता है। मन, की, एक भावना का, दूसरी

हिन्दी-नाट्य कला का शास्त्रीय विवेचन

भावना के विरुद्ध संघर्ष ही गीतिनाट्य की विशेषता है। गीतिनाट्य नाट्य-कविता भी नहीं है। नाट्य-कविता में नाट्य-तत्त्व रहते अवश्य हैं, पर उनका आस्वादन पटकर ही लिया जा सकता है अर्थात् वे अभिनेय नहीं हैं। गीतिनाट्य अभिनेय है। नाट्य-कविता में नाट्य-तत्त्व गौण होता है और गीतिनाट्य में यह मुख्य होता है। गीतिनाट्य और भावनाट्य में अन्तर है। दोनों का प्राण-तत्त्व है भावना—मन का संघर्ष, पर गीतिनाट्य का माध्यम है कविता और भावनाट्य का माध्यम है गद्य। गोविन्दवल्लभ पंत का 'बरमाला' भावनाट्य और प्रसादजी का 'करुणालय' गीतिनाट्य है।

उपर्युक्त पंक्तियों में हम सुखान्त और दुखान्त नाटकों के सम्बन्ध में संकेत कर चुके हैं। यहाँ हम उन पर पृथक् रूप से सुखान्त और विचार करेंगे। हम बता चुके हैं कि दुखान्त नाटक दुखान्त नाटक का अन्त चिर वियोग में होता है। इर्ष्यालिए कुछ नाटककारों ने उसे वियोगान्त अथवा वासद भी कहा है। वियोगान्त नाटक हमारी संस्कृति और सभ्यता के अनुकूल नहीं है। लोकोत्तर आनन्द की प्राप्ति ही हमारे समस्त प्रकार के साहित्य का लक्ष्य रहा है। इस लक्ष्य-सिद्धि में जोतत्त्व बाधक होते अथवा हो सकते हैं उनका त्याग, हमारे साहित्य-मनीषियों ने, बड़ी सावधानी से किया है। नाटक के सम्बन्ध में तो ऐसे तत्त्वों पर विशेष रूप से दृष्टि रखनी पड़ती है, क्योंकि वह हमारी प्रत्येक इन्द्रिय को प्रभावित करता है। ऐसी दशा में जो शिष्टाचार के विरुद्ध है, जो हमारी सुख के प्रतिकूल है, जिसे दिखाना अथवा व्यवहार में लाना नैतिक दृष्टि से लज्जाजनक है, जो हमारे नैतिक जीवन पर बुरा प्रभाव डालता है उसे नाटक में स्थान देना सर्वथा त्याज्य है। साहित्य दर्पणाकार ने लिखा है :—

दूराद्धानं वधो युद्धं राज्येदशादिविलम्बः।

विवाहो भोजनं शापोत्सर्गो मृत्युरतस्तथा।

दन्तच्छेद्यं नखच्छेद्यमभ्यर्क्षं ब्रीह्या करञ्चवत्।

में उनका अटल विश्वास था। ईश्वरीय न्याय के विरुद्ध आवाज उठाना वह नास्तिष्कता समझते थे। मृत्यु-दण्ड, और वह भी भौतिक स्वार्थों के लिए, पाप और भय की दृष्टि से देखा जाता था। इससे जनता में ईश्वर के प्रति अश्रद्धा और ईश्वरीय अनुयायन के प्रति घृणा उत्पन्न हो सकती थी। इसके साथ ही भारतीय अध्यात्मवाद के आधारभूत सिद्धान्त 'प्राणागमन' की भी अचहेलना होने का भय था। इस सिद्धान्त के अनुसार आत्मा के अमरत्व में विश्वास करनेवाले भारतीयों ने सामाजिक जीवन में मृत्यु की भयकरता बहुत ही कम कर दी थी। उनका कहना था कि मृत्यु से जीवन का अन्त नहीं होता। मनुष्य अपने-अपने कर्मानुसार बार-बार जन्म लेता और मरता है। मृत्यु शरीर-परिवर्तन का साधन-मात्र है। इससे आत्मा का परिवर्तन नहीं होता। इस प्रकार की विचार-धारा ने दुरांत नाटकों को जड़ ही काट दी और इसीलिए हमारे नाटककार उसे न अपना सके।

दुरांत अथवा वियोगान्त नाटकों की सृष्टि में पार्श्चात्य विचार-धारा का ही गहरा हाथ है। उस विचार-धारा का जीवन के प्रति यथार्थ-वादी दृष्टिकोण है। उसके अनुसार मानव-जीवन कोलाहलपूर्ण, अशान्त, लुब्ध, अश्वसत्, स्थाय्यपरायण और अधोगामिनी प्रवृत्तियों का समूह-मात्र है। जीवन के इसी पक्ष को चित्रित करना पार्श्चात्य साहित्य का लक्ष्य है। पार्श्चात्य काव्य, नाटक और उपन्यास इसी लक्ष्य का समर्थन और अनुमोदन करते हैं। इससे स्पष्ट है कि भारतीय साहित्य में जो त्याग है उसे पार्श्चात्य साहित्य में मान्यता दी गयी है। इस प्रकार की मान्यता का विशद और प्रकृत रूप हमें पार्श्चात्य नाटकों में देखने को मिलता है। बीसवीं शताब्दी-पूर्व के अधिकांश पार्श्चात्य नाटकों में जीवन की जो व्याख्या हमें मिलती है उसमें हमें मानव हृदय का रत्नरंजित द्रुम ही दिखायी पड़ता है। सहनशीलता, क्षमा, त्याग और अहिंसा आदि सात्विक प्रवृत्तियों के कोमल स्पर्श से मानव-हृदय को जो शक्ति और सन्तुष्टि मिलती है, उसका उनमें प्रायः अभाव

है और इसी अभाव के कारण पार्श्वत्य साहित्य में वियोगान्त अथवा दुस्मान्त नाटकों का बाहुल्य है।

हिन्दी में वियोगान्त अथवा दुस्मान्त का जो अर्थ ग्रहण दिया जाता है, 'ट्रेजेडी' का अर्थ उससे कुछ भिन्न होता है। वियोग अनेक प्रकार से हो सकता है, पर ट्रेजेडी का वियोग विशेष प्रकार का होता है। संस्कृत-नाट्य साहित्य में वियोगान्त नाटक मिलते हैं, पर ट्रेजेडी के अन्तर्गत उनकी गणना नहीं की जा सकती। 'उत्तर रामचरित' को हम वियोगान्त नाटक कह सकते हैं, पर वह ट्रेजेडी नहीं है। ट्रेजेडी का वियोग रक्तपात पर आधारित रहता है। पार्श्वत्य नाट्य साहित्य में इस प्रकार के जितने नाटक मिलते हैं उनके प्रधानकों में रक्तपात की ही विभाषिका है। अँगरेजी साहित्य के प्राण 'शेक्सपियर' की प्रत्येक ट्रेजेडी—हैमलेट, मैकबेथ, ओथेलो, जूलियस सीज़र, कारोलेनस, किंग जान, किंग लियर, रिचर्ड दि सेकेण्ड और यदं—में हत्या का जैसा बीमल व्यापार है वैसा अन्यत्र दुर्लभ है। शेक्सपियर ही नहीं, अन्य पार्श्वत्य नाट्यकार भी इस द्वाप से मुक्त नहीं हैं। उन्होंने स्वतन्त्रतापूर्वक अपने-अपने रंग-मंच से हत्या का प्रचार किया है और तत्कालीन आलोचकों ने उनके इस प्रकार के रक्तपात की भूरि-भूरि प्रशंसा की है। ऐसा क्यों है ?

हम जानते हैं कि प्रत्येक साहित्य अपने समाज, अपने इतिहास और अपने वातावरण से प्रेरणा ग्रहण करता है। साहित्य समाज का, राष्ट्र का प्रतिबिम्ब है। जैसा समाज होता है, इतिहास का जैसा गठन होता है, उसी के अनुरूप साहित्य की विचार-धारा का निर्माण होता है। पार्श्वत्य सभ्यता के इतिहास में ग्रीक सभ्यता जैसी निर्मम और निर्दय रही है, उससे इतिहास का प्रत्येक विचार्य परिचित है। पहले-पहल उसी सभ्यता ने साहित्य में ट्रेजेडी को जन्म दिया और फिर कालान्तर में योरोप के भिन्न-भिन्न देशों ने, अपनी-अपनी जातीय परम्परा एवं रुचि के अनुकूल, उसे ग्रहण किया। उन्होंने उसकी आत्मा का किंचित् संस्कार नहीं किया और करते भी क्यों ? बैण्डल, गाय आदि बर्बर जातियों

के उष्ण रक्त का उनके मस्तिष्क और हृदय पर इतना गहरा प्रभाव पड़ा कि क्रूर आचार से उनका स्वभाविक प्रेम हो गया है। स्पार्टा-यालों के निर्दय व्यवहार, रोम-निवासियों के ब्लेडिएटर के खेल, क्रूसेड का रक्तपात, इन्क्वीजिशन का हत्याकाण्ड, यहुदियों का उत्पीड़न, विक्ट्रिएट के श्रामानुषिक दण्ड, फ्रांस के प्रोटेस्टेन्टों और रोमन कैथोलिकों का रोमांचकारी हत्याकाण्ड आदि ऐसी अनेक ऐतिहासिक घटनाएँ हैं जिनके आधार पर यह कहा जा सकता है कि योरप-निवासियों के जीवन और इतिहास का गठन क्रूर और निर्मम उपकरणों से ही हुआ है। ऐसा जीवन और ऐसा ऐतिहासिक वातावरण ट्रेजेडी के लिए ही उपयुक्त हो सकता है। अँगरेजी नाटककार शेक्सपियर की रक्तपात-प्रियता के मूल में भी यही रहस्य है।

भारतीय नाटक रक्तपात-रहित हैं। ट्रेजेडी की शैली को किंचित् अपनाते हुए भी हमारे नाटककारों ने अपनी रचनाओं को उन दोषों से सर्वथा मुक्त रखा है जिनके कारण पाश्चात्य नाटक वधशाला बन गये हैं। विपोगान्त नाटकों का मुख्य उद्देश्य है—कण्ठ रस का संचार, परन्तु जिस ढंग से शेक्सपियर ने अपने नाटकों में कण्ठ रस का संचार किया है उससे अधिकारा घृणा का ही प्रचार होता है। ईर्ष्या के वशी-भूत होकर उषेलो ने अपनी निर्दोष पत्नी डेस्डिमोना का जिस निर्दयता से वध किया है उसका समर्थन कोई भी सहृदय व्यक्ति नहीं कर सकता। सीता, शकुन्तला अथवा मीरा यदि शेक्सपियर के हाथों में पड़ी होती तो उसका भी वध हो गया होता, परन्तु हमारे नाटककारों ने ऐसा नहीं किया। वाल्मीकि ने सीता को पुष्पक विमान में बिठाकर आनन्द पुरनि और पुष्प वृष्टि के साथ स्वर्गारोहण कराया है। सीता का दुःख नारी-हृदय का वास्तविक दुःख है। उसके दुःख के प्रति दर्राकों के हृदय में कण्ठ और सहानुभूति का ही उदय हो सकता है। डेस्डिमोना का वध स्वायं, ईर्ष्या और घृणा का प्रचारक है। उसके प्रति सहानुभूति होते हुए भी हम उषेलो को देखकर घृणा से अपनी आँखें बन्द कर लेते

है, पर सीता के स्वर्गारोहण के अवसर पर हमारे हृदय में राम के प्रति धृष्टा के भाव ही उदय होते हैं। राम ने सीता का परित्याग ईर्ष्यावश नहीं, नारी-जाति की सम्मान-रक्षा की भावना से किया था। ओपेलो की-सी ईर्ष्या, स्वयंपरता, निर्दयता और मावुकता उनमें नहीं थी। ऐसी दशा में राम और सीता के चरित्र से मानव-समाज के संगठन की जो शक्ति और रक्षुति मिल सकती है वह उथलो और डेरिडनोना के चरित्र से मिलना असंभव है। उथलो को पढ़कर हमारे हृदय में रक्तपात का बीज ही अंकुरित होगा। आज के सामाजिक जीवन में जो भीषण और रोमांचकारी हत्याएँ हो रही हैं उनमें से अधिकांश केमूल में शेक्सपियर की मावुकतापूर्ण रक्तपात-प्रियता ही कार्य कर रही है।

हमने दुखान्त नाटकों के सम्बन्ध में अवतक जो कुछ लिखा है

उससे हमारा यह तात्पर्य कदापि नहीं है कि उनकी

दुखान्त नाटक रचना होनी ही नहीं चाहिए। हम रक्तपातपूर्ण की आधारभूत दुखान्त नाटकों के पक्षपाती नहीं हैं। रह-भंच से प्रवृत्ति

हत्या का प्रचार करना मानवीय भावनाओं के सर्वथा

प्रतिकूल है। उससे हमारी सामाजिक प्रवृत्तियों का

पतन होता है, हमारे सात्विक गुणों की प्रतिष्ठा भंग होती है, ईश्वरीय न्याय पर आँच आती है और हमारे विश्वासों को ठेस लगती है। हत्या कभी भी हमारे आनन्द की सीमा-विस्तार में सहायक नहीं हो सकती, उससे हमारी रागात्मक प्रवृत्तियों का हनन ही होता है। उसमें जीवन का उठाने, उसे सजाने-सँवारने का आदर्श नहीं, जतिन को पतनमुखी बनाने का कृत्रिम प्रयत्न रहता है। इसीलिए हमारे आचार्यों ने अपने साहित्य में दूसरों के बंध अथवा आत्म-हत्या को प्रमथ नहीं दिया। रक्तपात-रहित दुखान्त के वे अवश्य पक्षपाती थे और उन्होंने उनकी रचना भी की। उनके ऐसे नाटकों में हमें जीवन की विशद व्याख्या मिलती है, ऐसी व्याख्या जो हमारे जीवन के अनुकूल और हमारे जीवन के निकट है।

वास्तव में नाटक सुखान्त हो अथवा दुखान्त—दोनों का एक ही

लक्ष्य है और वह है रसानुभूति-द्वारा आनन्द की अभिवृद्धि। रस नौ है:—
 शृङ्गार, हास्य, वीर, अद्भुत, शान्त, करुण, रौद्र, भयानक और वीमल।
 इनमें से प्रथम पाँच—शृङ्गार, हास्य, वीर, अद्भुत और शान्त—का
 सम्बन्ध सुखान्त से और शेष चार:—करुण, रौद्र, भयानक और
 वीमल—का सम्बन्ध दुःखान्त से है। नाटककार जब अपनी प्रतिभा
 के बल से करुण, रौद्र, भयानक अथवा वीमल का सम्बन्ध हमारी
 रागात्मक प्रवृत्तियों के साथ स्थापित करता है तभी लोकोत्तर आनन्द
 की सृष्टि होती है और नाटक का ध्येय चरितार्थ होता है। इस प्रकार
 का सम्बन्ध स्थापित करके रसानुभूति कराने में नाटककार को बड़ी साध-
 धानी से काम लेना पड़ता है। वास्तव में दुःखान्त के कथानक का गठन
 जीवन की गम्भीर परिस्थितियों से होता है; इसलिए उसमें अपेक्षाकृत
 सहानुभूति की मात्रा अधिक रहती है। इसे दर्शकों के हृदय में जागरित
 करने के लिए नाटककार प्रकृत अथवा कृत्रिम उपयों से काम लेता है।
 प्रकृत उपयों-द्वारा जागरित की हुई सहानुभूति, कृत्रिम उपायों-द्वारा जाग-
 रित की हुई सहानुभूति की अपेक्षा अधिक तीव्रता, बलवती और स्थायी
 होती है। इस प्रकार की सहानुभूति से हमारे दुःखात्मक अनुभवों की सकु-
 चित सीमा विस्तृत हो जाती है। उस समय हमारे एकाकी व्यक्तित्व तथा
 तत्सम्बन्धी घटनाओं का देश-काल सम्बन्धी बन्धन टूट जाता है और
 हम समूचे मानव-समाज के प्रति अपनी सहानुभूति का प्रकाशन करने
 लगते हैं। इस प्रकार लौकिक जीवन की कटुता, उसका स्वाधैर्यपूर्ण संघर्ष,
 उसका मार्तण्ड, उसका द्वेष, उसका दुःख, उसका भय, उसकी हिंसात्मक
 प्रवृत्ति—सबका मानव-समाज की मंगलमयी भावना में समाहार हो
 जाता है। दूसरों के दुःख के प्रति अपनी संवेदना एवं सहानुभूति का
 प्रकाशन करने तथा उनके लिए आसू चढ़ाने में हमें जो सुख और आनन्द
 प्राप्त होता है उससे हमारे दुःखों का भी शमन हो जाता है। दूसरों का
 दुःख देखकर हम अपना दुःख भूल जाते हैं। उस समय हम अकेले
 नहीं रोते, हम एक जन-समूह के साथ रोते हैं। यही हमारी आत्मा

का विस्तार है और यही आत्मविस्तार हमारे सुख, हमारे आनन्द का कारण है। दुःखान्त नाटकों की लोकप्रियता का यही रहस्य है।

उपर्युक्त पंक्तियों में आधुनिक नाटकों का जो वर्गीकरण प्रस्तुत किया गया है उससे यह न समझना चाहिए कि उनमें नाटक के गठन में विशेष मौलिक अन्तर रहता है। हम स्वभाव तत्त्व में एक-दूसरे से भिन्न हो सकते हैं, पर शारीरिक रचना में हम सब समान हैं। नाटकों के सम्बन्ध में भी यही

वात-व्यवहार होती है। उनमें कुछ ऐसी विशेषताएँ होती हैं जो समान रूप से सबमें पायी जाती हैं। इन्हें हम नाटकीय तत्त्व कहते हैं। नाटकीय तत्त्व छः हैं—(१) कथानक, (२) वस्तु-विधान, (३) चरित्र-चित्रण, (४) कथोपकथन, (५) देश-काल और (६) उद्देश्य। इन तत्त्वों के अतिरिक्त और भी कई तत्त्व हो सकते हैं, पर उन सबका समावेश इन्हीं छः के अन्तर्गत हो जाना है। प्रत्येक नाटक की रचना इन्हीं तत्त्वों के आधार पर होती है। अतः इनके सम्बन्ध में यहाँ संक्षेप में विचार किया जाता है :—

(१) कथानक—नाटक की इतिवृत्त को कथानक कहते हैं। कथानक मानव-जीवन का सक्रिय और गतिशील रूप है। वही चरित्रों को प्रभावित करता है और उनको स्वरूप प्रदान करता है। चरित्र के बिना नाटक की रचना हो सकती है, पर कथानक के बिना उसकी सत्ता संदिग्ध है। नाटकीय प्रभाव, सक्रियता और चरित्रों की सर्जावृत्ता एवं गतिशीलता के लिए कथानक का होना परम आवश्यक है। इसके छः भेद होते हैं—(१) पौराणिक, (२) ऐतिहासिक, (३) आनुश्रौतिक, (४) काल्पनिक, (५) प्रतीकवादी और (६) वास्तविक। पौराणिक इतिवृत्त किसी देश के प्राचीन धर्म-ग्रंथों में वर्णित कथाओं से सम्बन्ध रखते हैं। ऐसी कथाओं का ऐतिहासिक प्रमाण नहीं मिलता। रामायण और महाभारत की कथाएँ इसी प्रकार की हैं। ऐतिहासिक इतिवृत्त का संबंध इतिहास से होता है। महाराणा प्रताप, शिवाजी आदि ऐतिहासिक

हैं। आनुश्रौतिक ऐसे इतिवृत्त होते हैं जो अनुभूति पर आधारित रहते हैं। इनका भी ऐतिहासिक प्रमाण नहीं मिलता। काल्पनिक इतिवृत्त नाटककार की कल्पना को उपज होते हैं। धार्मिक, वैज्ञानिक, पारिवारिक तथा सामाजिक नाटक अधिकांश कल्पित ही होते हैं। प्रतीकात्मक इतिवृत्त में भावों को व्यक्ति के रूप में चित्रित किया जाता है। संसार की जड़-वस्तुओं को भी ऐसे कथानक में स्थान दिया जा सकता है। वास्तविक इतिवृत्त में नाटककार अपने ही जीवन का घटनाएँ अंकित करता है। सेठ गोविन्ददास का 'महाराज जिसे !' नाटक इसी प्रकार के कथानक के आधार पर लिखा गया है। इस प्रकार के समस्त कथानकों में निम्नलिखित विशेषताओं का होना आवश्यक है :—

[१] कथानक का सम्बन्ध मानव-जीवन की घटनाओं से होना चाहिए।

[२] कथानक अपने में पूर्ण और निरपेक्ष होना चाहिए।

[३] कथानक का विस्तार एक निश्चित सीमा और समय के भीतर होना चाहिए। वह न तो इतना छोटा हो कि अपना वास्तविक स्वरूप खो बैठे और न इतना विशाल कि जटिल हो जाय। उसे हमारी स्मृति-शक्ति में समा सकने के योग्य होना चाहिए।

[४] कथानक की पूर्णता के लिए उसके आदि, मध्य और अन्त का निश्चय होना आवश्यक है। आरम्भ कथानक का वह भाग होता है जो किसी पूर्ववर्ती घटना पर आधारित नहीं रहता, मध्य में पूर्व तथा पश्चात् घटनाओं का योग रहता है और अन्त में आरम्भ तथा मध्य की सारी घटनाएँ केन्द्रीभूत होकर एक निश्चित परिणाम पर पहुँच जाती हैं। उस समय किसी घटना की अपेक्षा नहीं रहती। कथानक के इन अंगों में ऐक्य और सामंजस्य का होना आवश्यक है।

[५] कथानक में अनावश्यक घटनाओं का संकलन न होना चाहिए। उसका समरस होना आवश्यक है। नाटककार को नाटकीय कथानक के

सुलनात्मक अभिव्यक्ति के लिए भी अवसर रहता है। इसमें मानसिक द्वन्द्व अधिक रहता है जिसका उत्तरोत्तर विकास होता है। जबतक नाटकीय पात्रों का संबंध दो परस्पर विरोधी भावनाओं, विचारों अथवा परिस्थितियों से नहीं होता तबतक इसमें प्राण-की-प्रतिष्ठा नहीं होती। इसमें प्राण-प्रतिष्ठा के पाँच उपाय हैं—(१) कभी पात्र और परिस्थिति के मध्य दीख पड़नेवाले विरोध में इसका उदय होता है, (२) कभी परस्पर विरोधी परिस्थितियों में इसका जन्म होता है, (३) कभी दो विरोधी पात्र इसकी सृष्टि करते हैं, (४) कभी जब एक प्रकार का जीवन दूसरे प्रकार के जीवन से टक्कर लेता है तब इसकी अभिव्यक्ति होती है और (५) कभी घटनाओं में देवयोगा के समिश्रण-द्वारा इसका अभ्युदय होता है।

[१] मनोवैज्ञानिक वस्तु-विधान—इस प्रकार के वस्तु-विधान में मुख्यतः ऐसे पात्रों की चित्त-वृत्तियों का द्वन्द्व रहता है जो निकट-संबंधी होते हैं। इसमें तीन बातों पर विशेष रूप से ध्यान दिया जाता है—(१) प्रत्येक कार्य पात्रों के गुण, शील, मर्यादा, पद आदि के अनुकूल होना चाहिए, (२) पात्रों का व्यवहार और संवाद अत्यन्त स्वाभाविक तथा परिस्थिति के अनुकूल होना चाहिए और (३) प्रत्येक घटना का पूर्णतः संबंध अत्यन्त क्रमिक, संगत तथा पूर्वज घटना का स्वाभाविक तथा अपरिहार्य परिणाम होना चाहिए।

[४] कौतूहल-प्रधान वस्तु-विधान—कथानक में समय-असंभव तथा अप्रत्याशित घटनाओं का समावेश करके जब वस्तु की रचना की जाती है तब उसे कौतूहल-प्रधान कथा-वस्तु कहते हैं। आजकल के चलचित्रों में इसी प्रकार की कथा वस्तु का प्रयोग होता है। इसमें साधारण जनता की विशेष अभिरुचि होती है।

[५] दृश्यानुकूल वस्तु-विधान—इस प्रकार के वस्तु-विधान में दृश्य के अनुसार घटनाओं का क्रम रखा जाता है और वे एक ही दृश्य पर आयोजित रहती हैं। इसमें दो बातों पर विशेष रूप से ध्यान दिया

जाता है—(१) योड़ी-योड़ी ढेर के पश्चात् नाटकीय व्यापार में परिवर्तन होना चाहिए और (२) कोई भी घटना असंभव अथवा दलपूर्वक लायी हुई नहीं होनी चाहिए। विशेष प्रकार के रंग-मंचों के अनुकूल जो नाटक लिखे जाते हैं वे इसी के अन्तर्गत आते हैं।

अब कथा-वस्तु की गति पर विचार कीजिए। हमारे प्राचीन नाटककारों ने नायक के गुण-दोष के अनुसार वस्तु की तीन प्रधान गतियाँ बतायी हैं—(१) ऊर्ध्व गति, (२) अधोगति और (३) समगति। जब वस्तु का विधान नायक के गुणों की योजना पर आश्रित रहता है तब वस्तु की ऊर्ध्व गति होती है। इसके विपरीत जब नायक के दोषों पर वस्तु-विधान अवलम्बित रहता है तब उसकी अधोगति होती है। समगति उस समय होती है जब नायक साधारण मानव का-सा व्यवहार करता है। आधुनिक नाटकों के वस्तु-विधान में इन गतियों का विशेष महत्व नहीं है। पाश्चात्य नाटककारों के मतानुसार वस्तु की योजना घटनाओं की समता और विषमता पर अवलम्बित रहती है। इसलिए उसमें बाह्य द्वन्द्व और अन्तर्द्वन्द्व, दोनों का समुचित प्रयोग किया जाता है। नाटकीय विधान में इसकी पाँच अवस्थाएँ होती हैं—(१) द्वन्द्वात्मक वातावरण (२) द्वन्द्व का विस्तार, (३) चरम सीमा, (४) अपनर्प, अवरोध अथवा फल की सूचना और (५) फल की प्राप्ति। संस्कृत के नाटकाचार्यों ने भी कथा-वस्तु की ऐसी ही पाँच अवस्थाएँ मानी हैं जिनका उल्लेख अन्यत्र हो चुका है। इन अवस्थाओं का स्पष्टीकरण आगे के पृष्ठ पर दिये हुए चित्र द्वारा किया जाता है।

अब से व तक की अवस्था नाटकीय कथा-वस्तु में प्रारम्भिक अवस्था होती है। इस अवस्था से द्वन्द्व का आरंभ होता है। वह द्वन्द्व, आन्तरिक और बाह्य, दोनों प्रकार का हो सकता है। इस अवस्था को हम प्रारम्भिक द्वन्द्वात्मक वातावरण कह सकते हैं। इसके पश्चात् व से स तक द्वन्द्व में गति और तीव्रता आती है और शनैः शनैः उसका विकास होता है। इस अवस्था को हम संघर्ष अथवा द्वन्द्व का उत्कर्ष कह सकते हैं। जब

या । आधुनिक नाटकों में यह बात नहीं है । पार्श्वस्थ प्रणाली के अनुसार आधुनिक नाटकों के पात्र यथार्थवादी होते हैं । अतएव उनका स्वभाविक चरित्र-चित्रण ही नाटक की सफलता का मापदंड माना जाता है । यह चरित्र-चित्रण जितना संक्षेप और नाटककार के व्यक्तित्व से अभिभावित रहता है उतना ही प्रभावशाली और वास्तविक होता है । इसे परखने के निम्न साधन हैं:—

[१] आकृति-द्वारा चरित्र-चित्रण—किसी पात्र का प्रथम दर्शन ही उसके चरित्र के सम्बन्ध में बहुत-सी बातें बता देता है । पात्र की वेश-भूषा, उसके आकार-प्रकार, उसकी मुद्रा, उसकी चाल-ढाल, उसकी आकृति आदि से अनुभवशील व्यक्ति उसके चरित्र के बारे में रहस्यपूर्ण बातें जान लेते हैं । अतः नाटककार को अपने पात्रों की सजावट में बड़ी सावधानी से काम लेना चाहिए । संस्कृत और पार्श्वस्थ नाटकों में इसका विधान विशेष रूप से पाया जाता है ।

[२] वाणी-द्वारा चरित्र-चित्रण—चरित्र-चित्रण का दूसरा साधन है वाणी । अनुभवशील व्यक्ति वाणी-द्वारा मनुष्य की पहचान करने में बड़े दक्ष होते हैं । कोशल और कौवे की पहचान वाणी-द्वारा ही होती है । वाणी की गंभीरता, मृदुता, सरसता, कठोरता अथवा कर्कषता द्वारा पात्रों के हृदय के भाव आशानी से जाने जा सकते हैं । वाणी ही आन्तरिक भावों का वाह्य रूप है । पात्र कैसी भाषा बोलता है ? कैसे शब्दों और कैसे वाक्यों का प्रयोग करता है ?—इन सब बातों से जहाँ पात्र की योग्यता और उसके मानसिक विकास का पता चलता है, वहीं यह भी ज्ञात हो जाता है कि वह किस प्रकार का व्यक्ति है ? वह उच्च श्रेणी का है अथवा निम्न श्रेणी का; वह उदार है अथवा अनुदार; वह असम्पन्न है अथवा सम्पन्न; वह नागरिक है अथवा ग्रामीण । वाणी मनुष्य की पहचान में बहुत सहायक होती है ।

[३] अन्य पात्रों-द्वारा चरित्र-चित्रण—किसी पात्र के चरित्र-चित्रण में उसके संबंध में कही गयी अन्य पात्रों की बातों से भी बड़ी

सहायता मिलती है । हम अपने प्रति दिन के व्यवहार में बहुधा इसी प्रक्रिया से काम लेते हैं । यही बात एक नाटककार अपने पात्रों के विषय में भी किया करता है । पात्र की वेश-भूषा, उसकी वाणी तथा उसकी आकृति आदि से हमें जो बातें आत होती हैं उनके अतिरिक्त हमें बहुत कुछ उसके उन साधियों से मालूम होता रहता है जो उसके चरित्र के सम्बन्ध में समय-समय पर अपना भव प्रकट किया करते हैं ।

[४] अन्य पात्रों के सम्बन्ध में कही गयी बातों-द्वारा चरित्र-चित्रण—कोई पात्र अन्य पात्रों के सम्बन्ध में अपनी क्या धारणा रखता है !—इससे भी चरित्र-चित्रण में विशेष सहायता मिलती है । परिस्थितियों के अनुसार एक पात्र अन्य पात्रों के सम्बन्ध में अपने विचार बदला करता है । जिस पात्र को यह एक परिस्थिति में अच्छा समझना है उसी को दूसरी परिस्थिति में यह बुरा समझने लगता है । देखो दशा में परिस्थितियों एवं परस्पर विरोधी मतों के अध्ययन-द्वारा पात्र-विशेष के चरित्र का अवलोकन एवं निरीक्षण करके हमें अपना निर्णय देना पड़ता है ।

[५] आत्म भाषण-द्वारा चरित्र-चित्रण—किसी पात्र के चरित्र को परखने के लिए उसके उन विचारों से भी सहायता लेनी पड़ती है जो वह समय-समय पर अपने सम्बन्ध में व्यक्त किया करता है । यहनुसे मनुष्य कहते कुछ और करते कुछ और हैं । ऐसे पात्रों की मानसिक स्थिति का रहस्य समझना अत्यंत कठिन होता है । नाटककार बड़ी सरलता से इस रहस्य का उद्घाटन करता है और ऐसे पात्र का चरित्र स्पष्ट कर देता है ।

[६] स्वगत भाषण-द्वारा चरित्र-चित्रण—पात्रों का चरित्र परखने में आत्म-भाषण की ही माँति स्वगत भाषण से भी सहायता मिलती है । हम बता चुके हैं कि कभी-कभी पात्र अपने मन की गुण भाषताओं को रंगमंच पर इस प्रकार प्रकट करते हैं कि दूसरे पात्र उसे सुन नहीं सकते, पर दर्शक उसे सुनकर उसके सम्बन्ध में एक निश्चित धारणा बना लेते हैं । पात्र के मनोगत खट्यों का भेद इस साधन-द्वारा सरलता से स्पष्ट हो जाता है जिससे चरित्र-चित्रण में बड़ी सहायता मिलती है ।

[७] कार्य-व्यापार द्वारा चरित्र-चित्रण—पात्रों के कार्य-व्यापार द्वारा भी उनके चरित्र को समझने में विशेष सहायता मिलती है। कोई पात्र क्या करता है?, किस प्रकार करता है? और क्यों करता है?—इन प्रश्नों का उसके चरित्र से विशेष सम्बन्ध रहता है। नाटककार पात्रों का चरित्र-चित्रण करते समय इन प्रश्नों पर विशेष रूप से ध्यान रखता है और प्रत्येक परिस्थिति में पात्रों की योग्यता और उनकी स्थिति के अनुकूल इनका उत्तर देता है। ऐसी दशा में वह रंगमंच पर कोई ऐसा कार्य नहीं होने देता जिसका पात्रों के साथ सीधा सम्बन्ध न हो। वह रंगमंच पर घटित होनेवाली, महान अथवा सामान्य, सभी प्रकार की घटनाओं के लिए पर्याप्त कारण और पर्याप्त व्यंजक उपस्थित करता रहता है। वह व्यापार के अनुरूप पात्र और पात्र के अनुरूप व्यापार की सृष्टि करता है और नाटक के प्रयोजन-द्वारा दोनों में सामंजस्य स्थापित करता है। अतः कार्य-व्यापार द्वारा पात्रों का चरित्र-चित्रण करते समय नाटक के प्रयोजन पर ध्यान रखना परम आवश्यक है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि चरित्र-चित्रण ही वह तत्त्व है जिस पर नाटक की सफलता का संपूर्ण भार है। ऐसी दशा में नाटककार को बड़ी सावधानी से काम लेना चाहिए। उसे अपने पात्रों का चरित्र-चित्रण उनकी योग्यता, परिस्थिति, वातावरण, देय-काल और आदर्श के अनुरूप यथा-वत् करना चाहिए। उनके गुणों के साथ-साथ उनके दोषों का भी चित्रण बड़ी सावधानी से होना चाहिए और उनके चरित्र का विकास, हास अथवा उसमें परिदर्शन सकारण होना चाहिए। समय और परिस्थितियों के हेर-फेर से उनके पिचारों में परिवर्तन होना स्वाभाविक ही है, पर इसके साथ ही उनमें साम्य होना भी आवश्यक है। यदि उनमें साम्य न हुआ तो चरित्र-चित्रण अपूर्ण रह जायगा और नाटककार अपने उद्देश्य में कभी सफल नहीं होगा।

(४) कथोपकथन—कथोपकथन नाटक का चौथा तत्त्व है। इसका अर्थ है पात्रों का पारस्परिक वार्तालाप। क्या-वस्तु और चरित्र-चित्रण

का समस्त भार इसी तत्त्व पर निर्भर करता है। वास्तव में उक्त दोनों तत्त्वों का यही तत्त्व सर्वत्व है। हम बता चुके हैं कि नाटक में नाटक-कार को अपनी ओर से कुछ कहने अथवा टीका-टिप्पणी करने का अधिकार नहीं होता। उसे जो कुछ कहना होता है, उसे वह पात्रों के कथोपकथन-द्वारा ही व्यक्त करता है। इसी के सहारे वह अपने विचारों, सिद्धान्तों और आदर्शों को जनता के समक्ष उपस्थित करता है और जन जीवन की आलोचना करता है। वह अभ्यक्त रहकर पात्रों के रूप में व्यक्त होता है और यही वह कला है जिसके सफल निदर्शन एवं निर्वाह में नाटक की लोक-प्रियता निहित रहती है।

कथोपकथन की दो वृत्तियाँ होती हैं—(१) उपयोगिनी और (२) अनुपयोगिनी। उपयोगिनी कथोपकथन वह होता है जो कथा-वस्तु को गति प्रदान करता है; पात्रों के विचारों, उनके मनोवैशेषों तथा उनके धार्मिक स्तरों को प्रसारित करता है और नाटकीय विधान का वर्णन करता है। इसके विरुद्ध अनुपयोगी कथोपकथन अपनी काल्पनिक विशदता से दर्शकों की रुचि को विकसित करता है। इससे स्पष्ट है कि सामान्य वार्तालाप और नाटकीय कथोपकथन दोनों एक नहीं हैं। सामान्य वार्तालाप लक्ष्यहीन होता है। वह अश्रव्य, अखण्ड-पुलक और विषयान्तर होता है। नाटकीय कथोपकथन पर उन सब बातों का भरपूर नियंत्रण रहता है जो दृश्य-निर्माण में सहायक होती हैं। नाटकीय कथोपकथन कथा-वस्तु को गतिशील बनाता है और उसे नाटक के लक्ष्य की ओर अग्रसर करता है। अब प्रश्न यह है कि वह अपने इस शुभतर कार्य को किस प्रकार संपन्न करता है? नाट्य-कला-विशारदों ने इसके दो प्रमुख साधन बताये हैं—(१) सहकारी और (२) सूच्य। जब रंगमंच पर दिखाये जानेवाले कार्य-व्यापार के प्रति दर्शकों के हृदय में कथोपकथन-द्वारा विश्वास उत्पन्न किया जाता है तब उसका रूप सहकारी होता है। इसके विरुद्ध जब कथोपकथन-द्वारा रंगमंच पर न दिखाये जानेवाले कार्य-व्यापार की सूचना दर्शकों को देने की आवश्यकता

ध्यान रखना पड़ता है। ऐसी स्थिति में नाटक की भाषा का समझ और सुबोध होना भी आवश्यक है। अभिनय होते समय यदि भाषा की दुरुहता एवं गम्भीरता और कथोपकथन की दीर्घता के कारण दर्शक नाटककार के भावों को हृदयंगम न कर सके तो उनका जी ऊब जायगा और अभिनय का उद्देश्य ही नष्ट हो जायगा। जी का ऊब जाना नाटक की नाटकीयता के लिए अत्यन्त घातक है। ऐसी दशा में कथोपकथन को जीवन में व्यवहृत होनेवाले वार्तालाप के अनुरूप बनाकर उसे साहित्यिक रूप देना एक सफल नाटककार का प्रथम कर्त्तव्य है। वास्तव में कथोपकथन की भाषा ही नाटक का सर्वस्व है। कथोपकथन की भाषा जितनी स्पष्ट, सरल, सुबोध, प्रसंगानुसार, स्वाभाविक, प्रमाद्य-पूर्ण, मार्मिक, सयत्न और व्यञ्जक होती है उतनी ही वह दर्शकों के हृदय को अपनी ओर आकृष्ट करने में सफल होती है और नाटककार की कला की उत्कृष्टता प्रमाणित करती है। नाटक में कथा-वस्तु और चरित्र-चित्रण की शिथिलता क्षणिक हो सकती है, पर भाषा की शिथिलता तो किसी भी दशा में क्षम्य नहीं है। जो नाटककार भाषा नहीं जानता, उसे न तो रंगमंच पर आने का साहस करना चाहिए और न लेखनी उठाकर नाटक लिखने की मूर्खता। जो आलोचक नाटक की भाषा के सम्यन्ध में किसी सिद्धान्त-विशेष के पक्षपाती हैं वे भी भूल करते हैं। नाटक नाटककार की प्रतिभा और उसकी कला का विकास-स्थल है। अपने इस क्षेत्र में वह पूर्ण स्वतन्त्र है। प्रसंग और परिस्थिति के अनुकूल वह अपने जिस पात्र से जो भाषा चाहे बोलवा सकता है और उसी में उसकी नाटकीय कला का रहस्य निहित है।

(५) देश-काल-विधान—हमने अबतक नाटक के तिन तत्त्वों पर विचार किया है उनके अतिरिक्त देश-काल-विधान भी उसका एक तत्त्व माना जाता है। इस तत्त्व के अनुसार नाटककार का यह कर्त्तव्य है कि वह अपनी रचना में थोड़े-बहुत विस्तार के साथ देश और काल के उस विधान का भी निदर्शन करा दे जिसमें उसके द्वारा वर्णित घटनाएँ

घटित हुई हैं। कहने का तात्पर्य यह कि कथा-वस्तु की प्रत्येक घटना और उससे संबंधित प्रत्येक पात्र को उस देश के तत्कालीन राज-नीतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक तथा धार्मिक वातावरण के अनुरूप चित्रित करना चाहिए जिससे उसका संबंध है। शिषाजी को आज के वातावरण और आज की बेच-भूषा में दिखाना असंगत ही नहीं, नाटकीय कला का उपहास करना होगा। इसी प्रकार अंगरेजी रंगमंच पर भारतीय पात्रों को उतारना अनुचित और हास्यास्पद होगा। इससे स्पष्ट है कि नाटकों में कला को उन्नत रूप देने के लिए देश-काल के अनुसार रंगमंच के शृंगार एवं पात्रों की बेच-भूषा पर ध्यान रखना परम आवश्यक है। इसके लिए नाटककार को दृश्य शारंभ करने के पहले ही थोड़े शब्दों में संकेत कर देना चाहिए। हिन्दी-नाटकों में रंग-संकेत बहुत ही कम लिखे जाते हैं। हमारे नाटककारों में अपने विचारानुसार रंगमंच पर पात्रों को उतारने और उनसे अपने मनोमुक्त अभिनय करने की रुचि ही नहीं है। वे अपने पात्रों के कथोपकथन में अपने हृदय के सभी विचारों को भर देना ही अपने कार्य की इतिथी समझते हैं। ऐसी दशा में रंग-मंच-संचालक और नाटककार दोनों प्रायः एक-दूसरे के विरोधी बन जाते हैं। पारंपरिक नाटककार अपने श्रृंगार के अनुकूल जिन-जिन वस्तुओं की आवश्यकता रंगमंच पर समझते हैं उन सबका पूर्ण ही निर्देश कर देते हैं और रंगमंच-संचालक को उन्हीं के अनुसार कार्य करने के लिए विवश करते हैं। इससे नाटककार जनता के समस्त मनोमुक्त वातावरण की सृष्टि में सफल होता है और रंगमंच पर संचालक को हथ-उधर मटकने का अवसर नहीं देता।

(६) उद्देश्य—नाटक का अन्तिम उद्देश्य है उसका उद्देश्य। सामान्यतः अन्य साहित्य-रंगों की भाँति नाटक का भी उद्देश्य जीवन की व्याख्या अथवा आलोचना करना है। नाटककार अपनी रचना-द्वारा जीवन के किस पक्ष की आलोचना करना चाहता है और आलोचना के आधार पर वह किस सिद्धान्त को प्रतिपादित करना चाहता है?—आदि

प्रश्न नाटक देखने के पूर्व जागरूक जनता के हृदय में उठते हैं और वे इन प्रश्नों का सन्तोषजनक उत्तर पाने के लिए ही नाटक देखने जाते हैं। इसी बात को यदि हम यों कहें कि नाटककार वस्तुतः जीवन-संबंधी इन्हीं प्रश्नों अथवा समस्याओं को लेकर अपनी रचना के कथानक का साँचा तैयार करता है तो अनुचित न होगा। इससे स्पष्ट है कि नाटक का मुख्य उद्देश्य मनोरंजन प्रस्तुत करना ही नहीं, अपितु उसके द्वारा जनता के समक्ष कुछ विचार-सामग्री प्रस्तुत करके उसके हृदय को आन्दोलित और उसके मस्तिष्क को क्रियाशील बनाना है। इस उद्देश्य की पूर्ति के लिए नाटककार नीति, राजनीति, देश-भक्ति, धर्म, मानवता, विश्व-संधुत्व आदि कोई भी विषय चुन सकता है, पर उसका वास्तविक उद्देश्य मानव-जीवन का आदर्श एवं यथार्थ चित्रण ही है। कहने का तात्पर्य यह कि मानव-जीवन में जो सत्-असत्, जल और मिथी के समान, घुला-मिला है उसका चित्रण करना, उसका स्पष्टीकरण करना ही नाटककार का मुख्य उद्देश्य है। मानव में अनेक विभिन्न, विपरीत एवं विरोधी अन्तःवृत्तियाँ पायी जाती हैं। किसी समय उसमें इनमें से कोई प्रवृत्ति प्रधान रहती है और किसी समय कोई अन्य। एक ही मनुष्य में देश, काल और परिस्थितियों के कारण उनमें बराबर परिवर्तन होता रहता है। ऐसी दशा में नाटककार को बड़ी सावधानी से अपने समस्त पात्रों को एक उद्देश्य-सूत्र में बाँधना पड़ता है और उन्हें एक संकुचित सीमा के भीतर स्तर-स्तर अपत्यक्ष रूप से जीवन के अपेक्षित पक्ष की आलोचना करनी पड़ती है।

अब प्रश्न यह है कि नाटककार अपनी रचना में किस साधन-द्वारा अपने उद्देश्य की पूर्ति करता है। पार्श्वत्य कलाकारों का कहना है कि यूनानी आशुद नाटकों में गायकों के मुँह से जो बातें निकलती थीं उनमें जीवन विषयक तत्त्वज्ञान का निष्कर्ष रहता था। आधुनिक नाटकों में गायकों का कोई स्थान नहीं है। अतएव इस कार्य के संपादन के लिए नाटककार को अपने समस्त पात्रों में से एक ऐसे पात्र का चयन

करना पड़ता है जिसका मुख्य कथा-वस्तु के साथ विशेष संबंध नहीं रहता, पर वह नाटककार के विचारों का वाहक अवश्य होता है। हम अभी बता चुके हैं कि आधुनिक नाटकों का मुख्य उद्देश्य प्रेक्षकों के सम्मुख जीवन की सामाजिक शयवा राजनीतिक समस्याएँ प्रस्तुत करना है। इन समस्याओं से संबंध रखनेवाले सिद्धान्तों के स्पष्टीकरण के लिए नाटककार अपनी रचना में एक ऐसे पात्र को लग्न देता है जो आदि से अन्त तक संपूर्ण कथावस्तु में एक वैज्ञानिक दृष्टिकोण की भाँति उपस्थित रहकर अपने जनक की विचार-धारा को प्रेक्षकों के समक्ष प्रस्तुत करता रहता है। नाटक में उसका स्थान अन्य पात्रों से पृथक् नहीं होता। मुख्य कथावस्तु के साथ उसका व्यक्तित्व इतना संघटित होता है कि वह नाटक में असंचित व्यक्ति न प्रतीत होकर उसका एक अविभाज्य अंग बन जाता है। कमी-कमी सामान्य पात्रों-द्वारा ही वह कार्य संपादन कराना नाटककार के लिए भयंकर होता है। वस्तुतः रंगमंच पर जो सृष्टि दिखायी देती है उसका सृष्टा नाटककार होता है। ऐसी दशा में उसकी रचना में उसके भावों, विचारों तथा सिद्धान्तों आदि का समा जाना अनिवार्य एवं स्वाभाविक ही है। उसकी साहित्यिक कृति से हमें इस बात का आभास मिलना चाहिए कि वह इस संसार को किस दृष्टि से देखता है?, वह उसका क्या वास्तव समझता है? और वह उसके किन नैतिक आदर्शों को जीवनोपयोगी मानता है? यदि कोई नाटककार अपनी रचना-द्वारा इन प्रश्नों का संतोषजनक उत्तर दे सकता है तो वह अपनी रचना में सफल है।

यह तो हुआ पश्चात्य नाट्यकला की दृष्टि से उद्देश्य का विवेचन। हम पहले बता चुके हैं कि भारतीय नाटकों में उक्त प्रकार के उद्देश्य का कोई स्थान नहीं था और यदि किसी अर्थ में था तो वह था केवलरस-परिपाक-द्वारा प्रकान्तर से पुण्य और पाप की व्याख्या जिसमें असत् पर सत् की, अन्याय पर न्याय की और अमंगल पर मंगल की विनय घोषित की जाती थी। मानव की दुर्दम प्रवृत्तियों को शासन,

चमन और पीड़न से हिल पशुओं की भाँति संयत करके रखने की अपेक्षा उन्हें सौंदर्य से, प्रेम से, मंगल से समूल नष्ट करना ही हमारे प्राचीन नाट्यकारों का एकमात्र उद्देश्य था। बल को बल से, अग्नि को अग्नि से शांत करना कठिन है। इन उपायों से जीवन की दुरंत प्रवृत्तियाँ शान्त नहीं हो सकती। उनके दावानल के तो अनुत्तम हृदय के अश्रु ही शान्त कर सकते हैं। जीवन की ब्याख्या के इसी आदर्श को ध्यान में रखकर हमारे आचार्यों ने धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष की सिद्धि को ही नाटकीय कथा-वस्तु के फल अथवा उसके कार्य के रूप में स्वीकार किया था। कहने का तात्पर्य यह कि इन चारों अथवा इनमें से किसी एक की निष्पत्ति होना आवश्यक था। जिस नाटक में इनमें से किसी एक तत्त्व की भी प्राप्ति नहीं होती थी, वह व्यर्थ समझा जाता था। इस प्रकार जीवन के मंगलमय रूप का प्रदर्शन ही हमारे नाट्य-साहित्य का एक मात्र उद्देश्य होता था। आज पार्श्वस्थ नाट्य परंपराओं के प्रभाव से हमारी चिन्तन-धारा में विशेष परिवर्तन हो गया है और इस कारण हमारा नाट्य-साहित्य नित नूतन रूप धारण करता जा रहा है, पर भारतीय सभ्यता एवं संस्कृति के अनुकूल वह उसी अवस्था में समझा जायगा जब उसमें आध्यात्मिक दृष्टि से जीवन-निर्माण की शक्ति होगी और वह अधिक से अधिक मानव का कल्याण करने में समर्थ होगा।

अभी हमने संक्षेप में नाटकीय तत्वों पर विचार किया है। इन तत्वों के अतिरिक्त नाटकीय वस्तु, स्थल तथा काल नाटकीय विधान में के सम्बन्ध में हमें एक बात पर और ध्यान देना है।

संकलनत्रय का नाटकीय विधान में इसे संकलनत्रय कहते हैं। हम

महत्त्व संकलनत्रय का अन्यत्र उल्लेख कर चुके हैं। इसके

अनुसार प्राचीन यूनानी नाटककारों ने यह सिद्धान्त

स्थिर किया था कि आदि से अन्त तक समस्त अभिनय किसी एक ही कृत्य, किसी एक ही स्थान और एक ही दिन का होना चाहिए। इससे स्पष्ट है कि प्राचीन नाटकों में स्थान, समय और कार्य की एकता पर

विशेष रूप से ध्यान दिया जाता था। उस समय के नाटककार चाहते थे कि नाटक में जो घटनाएँ दिखायी जाएँ, उनका सम्बन्ध एक ही स्थान से हो। इसे वे स्थल-संकलन कहते थे। एक दृश्य प्रयोग का और दूसरा काशी का दिखाना नाट्य-कला की दृष्टि से वे उपयुक्त नहीं समझते थे। इसी प्रकार नाटक-रचना में समय की एकता अथवा काल-संकलन आवश्यक अंग माना जाता था। इसके अनुसार जो घटना नाटक में दिखायी जाती थी वह वास्तव में उसने ही समय की होती थी जितना कि उसके अभिनय में लगता था। ऐसा करने से वास्तविक समय का रंगमंच के समय से ऐक्य हो जाता था। इन दोनों प्रकार के संकलनों के आतिरेक कथा-वस्तु की एकरसता पर भी ध्यान दिया जाता था। इसलिए उसकी एकरसता के उद्गल निर्वाह के लिए नाटकीय कथा-विधान में प्रासंगिक कथाओं को स्थान नहीं दिया जाता था। इस नियम को काय की एकता अथवा कार्य-संकलन कहते थे।

संकलनत्रय के उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि यूनानी कलाकारी ने अपने रंगमंच की आवश्यकताओं के अनुरूप ही काल, कार्य और स्थल की एकता पर बल दिया था। वे अपने नाटकों में दृश्य-परिवर्तन नहीं करते थे। दो दृश्यों में अन्तर दिखाने के लिए वे सानूहिक गान अथवा कोरस की सृष्टि करते थे। यही वास्तव में पर्दे का काम करता था। इस प्रकार रंगमंच पर स्थान-परिवर्तन नहीं होता था। समय की काट-झट में भी उनका विश्वास नहीं था। उनके नाटक दिन-दिन भर और रात-रात भर होते रहते थे। ऐसी दशा में काल की एकता के साथ-साथ कार्य की एकता भी एक अनुचित सीमा तक पहुँच जाती थी। यह उनके अनुकरण-प्रधान आदर्श का फल था। वे रंगमंच और वास्तविक घटनाओं में भेद नहीं रखना चाहते थे। नाटक-रचना का यह नियम यूनान से इटली में और इटली से फ्रांस में पहुँचा जहाँ दस-दस दिनों तक इसका पालन होता रहा; पर ज्यों-ज्यों कला का क्षेत्र विकसित होता गया त्यों-त्यों उत्कृष्ट कलाकारों ने इस नियम का विरोध करना

आरम्भ किया। सूक्ष्म दृष्टि से विचार करने पर उन्हें ज्ञात हुआ कि कला अनुकरण-मात्र नहीं है। उसमें चयन का भी स्थान है। इसके अतिरिक्त उत्तरोत्तर बढ़ती हुई सामाजिक जीवन की जटिलता ने भी इस नियम के विरोध में उन कलाकारों को भरपूर सहयोग दिया। फलतः शेक्सपियर ने अपने नाटकों में इस नियम का पालन नहीं किया। संस्कृत-नाटक तो इससे सर्वथा दूर ही रहे। नाटक-रचना में उन्होंने न तो स्थल-संकलन पर बल दिया और न काल-संकलन की ही अधिक चिन्ता की। उन्होंने एक उचित सीमा के भीतर ही कार्य, काल तथा स्थल की एकता स्वीकार की। कार्य की एकता को नाटक का आवश्यक तत्त्व मानते हुए भी वे उसकी शुष्क वैज्ञान्यहीनता में विश्वास नहीं करते थे। अनेकता में एकता स्थापित करना वस्तु-संगठन की दृष्टि से वे अत्यन्त आवश्यक समझते थे। इसीलिए प्रासंगिक कथाओं का सर्वथा बहिष्कार करके नाटक में एकरसता की सृष्टि करना कला की दृष्टि से वे उपयुक्त नहीं मानते थे। कालान्तर में अंगरेजी-साहित्य में जब रोमांटिक विचार-धारा को स्थान मिला तब उसके समर्थकों ने भी कार्य-संकलन को उसके व्यापक अर्थ में स्वीकार किया। इस प्रकार धीरे-धीरे पश्चात्य नाट्य-साहित्य से संकलनत्रय का बहिष्कार होता रहा, और आज जब मानव समाज पहले की अपेक्षा अत्यन्त जटिल और उसके सम्बन्ध का जाल अधिक विस्तृत हो गया है तब नाट्य-साहित्य में उसका क्या महत्त्व है?—यह सहज ही अनुमान किया जा सकता है।

नाटकीय विधान में संगीत का क्या महत्त्व होना चाहिए?—यह प्रश्न भी अन्य प्रश्नों की भाँति अत्यन्त जटिल और नाटकीय विधान विवाद-ग्रस्त है। संगीत को उपयुक्तता के सम्बन्ध में संगीत का हमारे प्राचीन नाट्यकारों एवं आचार्यों का मन रहा था। भाव-विभाव आदि के प्रकटन तथा रासों के परिपाक के लिए वे संगीत को नाटकीय विधान का एक आवश्यक अंग मानते थे। सामवेद से गायन लेकर नाट्य-कला की

रूपरेखा स्थिर करनेका अर्थ ही यह होता है कि संगीत अभिनय का अभिन्न अंग है। 'गीत, वाद्य, नर्तन च त्रयं संगीतमुच्यते' अर्थात् गायन, वादन और नृत्य—इन तीनों की समष्टि से संगीत का जन्म होता है। हमारे प्राचीन आचार्य नाटकीय विधान में तीन दृष्टियों से इन तीनों का औचित्य स्वीकार करते थे। उनका कहना था कि भाव-विभाव आदि के प्रकाशन, रसों के परिपोष और दर्शकों के मनोरंजन के लिए अभिनय में गायन, वादन और नृत्य—तीनों का ठीक-ठीक होना चाहिए। पंद्रहवीं शताब्दी-पूर्व के पारश्वात्य नाटककारों ने भी इन्हीं दृष्टियों से अपने नाटकों में संगीत का विधान किया है। हिन्दी-नाट्य-कला के जन्मदाता भार-तेन्दु हरिश्चन्द्र तो संगीत-कला के परम पक्षपाती थे। उन्होंने अपने नाटकों में संगीत को विशेष रूप से स्थान दिया। उनकी मृत्यु के पश्चात् हिन्दी-नाट्य-साहित्य के इतिहास में जब प्रतादजी के रोमांटिक नाटकों का आरम्भ हुआ तब भी अभिनय में संगीत को उचित स्थान मिला। प्रतादजी ने अपने नाटकों में संगीत को विशेष महत्त्व दिया और उनके समकालीन नाटककारों ने भी उसे अपनाया। पर आगे चलकर जब हिन्दी-नाट्य-कला पर इन्तेन आदि पारश्वात्य नाटककारों का प्रभाव पड़ा और बुद्धिवादी साहित्यकारों का आदिमांड हुआ तब अभिनय में संगीत की उपेक्षा की जाने लगी। इस सम्बन्ध में बुद्धिवादी नाटककार पं० लक्ष्मीनारायण का मत विशेष रूप से विचारणीय है। उन्होंने अपने नाटक 'मुक्ति का रहस्य' की भूमिका में लिखा है—'मेरी राय में नाटक में गीत-रचना कोई बहुत जरूरी नहीं है। कभी-कभी तो गीत समझौझों के प्रदर्शन में बाधक हो उठते हैं। इस युग में नाटक का उद्देश्य मनोरंजन की नेहूदा धारणा से आगे बढ़ गया है। जीवन को जटिलता और गूढ़ रहस्यों को खोलकर दिखलाने का काम आजकल नाटकों-द्वारा जितनी सुगमता से हो सकता है, साहित्य के किसी भी अन्य विभाग से उस सुगमता के साथ नहीं हो सकता। रंग-मंच के ऊपर कृप्य भी गा रहे हैं, सिव भी गा रहे हैं, दुर्गा भी गा रही हैं, गरीब भी गा रहे हैं—

यह अच्छा नहीं है। नाटक में गीत का पक्षपाती मैं वहीं तक हूँ, जहाँ तक इसे जीवन में देख पाता हूँ। जिस किसी चरित्र का स्वाभाविक मुकाब में संगीत की ओर देखूँगा, उसके द्वारा दो-चार गीत गवा देना मैं मुनासिब समझूँगा।'

संगीत के सम्बन्ध में मिश्रजी के उपर्युक्त विचारों की कोई भी कलाकार उपेक्षा नहीं कर सकता। अभिनय में देश, काल और पान के अनुसार संगीत का आयोजन स्वाभाविक ही होता है। वियोग के अक्षर पर संगीत का स्वर दर्शकों के लिए कर्ण-मुग्ध हो ही हो, पर उससे सत्यमन्धी विषय की ओर से चित्त हट जाता है और रस के परिपाक में बाधा पड़ती है। इसी प्रकार देवताओं, नायकों अथवा नायिकाओं से गवाना अवाञ्छनीय है। संगीत अक्षर के अनुकूल होना चाहिए और उन्हीं पात्रों से गवाना चाहिए जो इस कार्य के लिए उपयुक्त और इस कला के समर्थ हैं। हरिश्चन्द्र नाटक का अभिनय करते समय यदि हरिश्चन्द्र अथवा शैल्य से गाने गवाये जायें तो हास्यास्पद ही होगा। सिनेमा-परी में आजकल जैसे अभिनयों का प्रदर्शन हो रहा है और उनमें संगीत का जिस प्रकार आयोजन किया जाता है वह सर्वथा असंगत और अस्वाभाविक है। उससे हमारा मनोरंजन अवश्य हो जाता है, पर हमारी रुचि परिष्कृत नहीं होती। अभिनय का उद्देश्य केवल मनोरंजन ही नहीं, रुचि का परिष्कार भी है।

संगीत मानसिक व्यायाम है। जिस प्रकार व्यायाम करने से शरीर को शक्ति और स्फूर्ति मिलती है उसी प्रकार संगीत से मस्तिष्क को गति और चेतना प्राप्त होती है। मानसिक शैथिल्य दूर करने के लिए संगीत रामबाण है। उससे हमारी सुप्त भावनाएँ जागरित होती हैं और हृदय में नवीन अनुभूतियों का उदय होता है। हृदय और मस्तिष्क में समन्वय स्थापित करने का भी यही सर्वोत्तम साधन है। इसीलिए हमारे प्राचीन नाटककारों ने अपनी रचनाओं में इसको उचित स्थान दिया है। उनके अनुसार अभिनय आरम्भ होने के पहले रंग-मंच के भीतरी

भाग में गायन-वादन—नेपथ्य संगीतक—का आयोजन होता है। इसका उद्देश्य उपस्थित दर्शकों का मनोरंजन-मात्र है। इसके पश्चात् पूर्वरंग—कुशलपूर्वक नाटक की समाप्ति के लिए किये जानेवाले कृत्य के शास्त्रीय विधान—में भी मंगल-पाठ आदि होता है। संगीत के साथ ही नृत्य का, भी समुचित विधान रहता है। नृत्य और नृत तो रूपक के उन्मूलन माने गये हैं। नृत्य में आंगिक अभिनय की प्रधानता रहती है और अभिनय-रहित केवल नाचना नृत्य कहलाता है। इन दोनों के साथ गीत और कथन का संयोग होने से रूपक का पूर्ण रूप उपस्थित होता है। नृत्य के अनेक भेद हैं जिनमें से 'तांडव' और 'लास्य' ही प्रमुख हैं। तांडव नृत्य भगवान् शंकर की देन है। वह पौरुषेय और कठोर होता है। पूर्वरंग में इसी का विधान मिलता है। नाटकीय दृश्यों की भिन्न-भिन्न जीवन-परिस्थितियों को प्रभावशाली बनाने के लिए संगीत का किस रूप में उपयोग किया जाय ?— इस बात पर भली भाँति विचार करके 'लास्य' के दस भेद किये गये हैं। उन भेदों का सविस्तर वर्णन शास्त्रीय ग्रंथों में मिलता है। उनके विवरण से हमें ज्ञात होता है कि रसों तथा जीवन-परिस्थितियों के अनुकूल उपयुक्त गीतों का नाटकों में समावेश होना चाहिए। संगीतहीन नाटक कोय वाग्विलास है जिससे हमारे मस्तिष्क की भूल तो मिट सकती है, पर हृदय को स्फुरण नहीं मिल सकता।

अब तक हमने हिन्दी की आधुनिक नाट्य-कला के संबंध में जो कुछ विचार किया है उससे स्पष्ट है कि उस पर पश्चात्य हिन्दी नाटकों पर नाट्य-कला का विशेष प्रभाव पड़ा है। हिन्दी की पश्चात्य प्रभाव नाट्य-कला का आरंभ भारतेन्दु-काल से मना जाता है। हिन्दी-साहित्य के इतिहास में भारतेन्दु-काल नव-चेतना का युग समझा जाता है। उस युग में अँगरेजी सत्ता अपने चमोत्कर्ष पर थी। वेश-भूषा, रहन-सहन और खान-पान की ही नहीं, अँगरेजी भाषा और साहित्य की भी लोक-प्रियता भारत के शिष्ट

समाज में बढ़ रही थी। लोग अँगरेजी वेश-भूषा में रहना, अँगरेजी साहित्य का अध्ययन करना और उसी माप में बोलना अपने लिए बड़े गौरव और प्रतिष्ठा की बात समझते थे। इस प्रकार जीवन का प्रत्येक क्षेत्र अँगरेजी सभ्यता, अँगरेजी समाज और अँगरेजी संस्कृति से प्रभावित था। ऐसी दशा में तत्कालीन भारतीय साहित्य पर उसका प्रभाव पड़ना स्वाभाविक ही था। उस समय अँगरेजी साहित्य ने बँगला साहित्य को विशेष रूप से प्रभावित किया। बँगला साहित्यकारों ने अँगरेजी साहित्य की प्रायः सभी विशिष्ट शैलियों और कलाओं को अपनाया और उन्हें अपने ढंग से अपने वातावरण के अनुकूल बनाकर अपने साहित्य में स्थान दिया। इससे थोड़े ही दिनों में बँगला-साहित्य में उत्कृष्ट लेखकों और कवियों का एक ऐसा समुदाय उत्पन्न हो गया जिसने अपनी-अपनी रचनाओं के दान से उसे समृद्धशाली बना दिया। बँगला-नाट्य-साहित्य में द्विजेन्द्रलाल राय के नाटकों की बड़ी धूम थी। अँगरेजी नाट्य-कला के आचार्य शेक्सपियर के नाटकों की शैली को अपना आदर्श मानकर उन्होंने जिन नाटकों की रचना की उनकी लोकप्रियता इतनी बढ़ी कि हिन्दी-साहित्य भी उनसे अधूता न रह सका। हिन्दी में भी शेक्सपियर के कई नाटकों का अनुवाद हुआ और उनकी शैली पर कई स्वतंत्र नाटक लिखे गये। इस प्रकार बँगला नाट्य-साहित्य के सम्पर्क में आने से हिन्दी नाट्य-साहित्य को जो प्रेरणा मिली उसने उसकी कला, उसके रूप और उसके विधान में स्पष्ट परिवर्तन कर दिया। आगे चलकर पार्श्वनाट्य-साहित्य में जब 'इन्सेन' और 'शा' की कृतिर्या समाप्त होने लगीं तब हिन्दी में भी उनका प्रचार हुआ और उनसे भी हमारे नाट्य-साहित्य को विशेष उत्तेजना मिली। इससे स्पष्ट है कि हिन्दी नाट्य-साहित्य पर पार्श्वनाट्य साहित्य की मुख्यतः दो शैलियों का प्रभाव पड़ा है। यहाँ हम उन्हीं के संबंध में विचार करेंगे।

(१) शेक्सपियर का प्रभाव—हम बता चुके हैं कि मारतेन्दु-युग हिन्दी-साहित्य के इतिहास में नव चेतना का युग था। मारतेन्दु स्वयं

उस युग के प्रवर्तक और संचालक थे। साहित्य के क्षेत्र में उनके नाटकों का बड़ा महत्त्व था। उनकी कुछ रचनाओं पर तो संस्कृत-नाट्य-शैली का प्रभाव था और कुछ पर रोमसंप्रसार की नाट्य-शैली का। उनकी देखा-देखी कुछ लोगों ने तत्कालीन पारसी रंग-मंचों के अनुकूल भी नाटक लिखे थे। ऐसे नाटकों पर एलिजाबेथ-युग की नाटकीय सीन-सीनरी और अतिनाटकीय तर्कों का प्रभाव था। भारतेन्दु-युग के पूर्व हिन्दी का अपना कोई रंगमंच नहीं था। भारतेन्दु ने इस कमी को भी पूरा किया। वह स्वयं नाट्यकला में निपुण थे और अभिनय में भाग लेते थे। इससे उन्हें रंगमंच के अनुकूल नाटक लिखने में विशेष सुविधा हुई। उनके पश्चात् हिन्दी-नाट्य-साहित्य के क्षेत्र में जयशंकर प्रसाद ने प्रवेश किया। उनके स्पर्श से हिन्दी-नाट्य-साहित्य में रोमांटिक प्रवृत्ति का दृष्टपत हुआ। इस प्रवृत्ति के अन्तर्गत सुदर्शन, माखनलाल चतुर्वेदी, बन्नीनाथ भट्ट आदि ने अपनी रचनाओं से हिन्दी-नाट्य-साहित्य के एक विशेष अभाव की पूर्ति की। यह प्रवृत्ति पश्चात् नाटकों की देन थी। कहने का तात्पर्य यह कि भारतेन्दु-युग से प्रसाद-युग तक हिन्दी में जो नाटक लिखे गये उन पर शेक्सपियर की नाट्य-कला का विशेष प्रभाव पड़ा। इस प्रभाव ने हिन्दी-नाटकों की रूप-रेखा ही बदल दी। कथावस्तु की दृष्टि से यदि देखा जाय तो पता चलेगा कि पौराणिक तथा ऐतिहासिक कथानकों के अतिरिक्त देश, समाज और जीवन की यथार्थ घटनाओं को लेकर कई नाटकों की रचना हुई और आदर्श के स्थान पर यथार्थ का चित्रण किया गया। इससे कथोपकथन और चरित्र-चित्रण की शैलियाँ भी परिवर्तित हो गयीं। बुद्धि का स्थान भावुकता ने ले लिया, आदर्श चरित्र का स्थान यथार्थ चरित्र ने लिया और चरित्र का विकास स्वाभाविक दृष्टि से होने लगा। इस आन्तरिक परिवर्तन के साथ-साथ कुछ बाह्य परिवर्तन भी हुए। प्रस्तावना, नान्दीपाठ, मङ्गलाचरण आदि प्रयाशों का लोप हो गया; अंकों के अन्तर्गत गर्माङ्कों के स्थान पर दृश्य लिखे जाने लगे; प्रवेशकों और संघियों का बहिष्कार किया गया; पृथक-

कथन स्वगत-कथन और पद्य-बद्ध कथन अनावश्यक समझे जाने लगे; निरर्थक और अप्रासंगिक गीतों का समावेश अस्वाभाविक प्रतीत होने लगा; संवादों में तीव्रता और पात्रानुकूलता आ गयी; स्व-कथन की प्रथा का पालन होने लगा और दुखान्त नाटकों की शैली अपनायी जाने लगी। इस प्रकार हिन्दी-नाटकों के आन्तरिक और बाह्य रूपों में विशेष परिवर्तन हो गया।

(२) इन्सेन का प्रभाव—प्रथम महायुद्ध की समाप्ति के पश्चात् जब राजनीतिक क्षेत्रों में साम्यवाद, समाजवाद आदि नवीनवादों का जन्म और राष्ट्रीयता तथा अन्तर्राष्ट्रीयता का द्वन्द्व आरंभ हुआ तब एक बार फिर साहित्यिक आदर्शों ने पलट खाया। मार्क्सवादो सिद्धान्तों ने मनुष्य को पहले की अपेक्षा अधिक सक्रिय और चिन्तक बना दिया। जीवन की नयी-नयी समस्याएँ उसके सामने खाने लगीं और उसके मन और मस्तिष्क को आन्दोलित करने लगीं। इससे मानव-चिन्तन की रुढ़िवादी परम्परा को बड़ा धक्का लगा। जीवन और जगत् की प्रत्येक समस्या तर्कों की कसौटी पर कसी जाने लगी। ऐसी अस्त-व्यस्त परिस्थिति में साहित्य श्रद्धा न रह सका। उपन्यास, कहानी, कविता, नाटक आदि साहित्य के भिन्न-भिन्न श्रंगों में जीवन की प्रत्येक प्रकार की समस्या पर स्वतंत्र रूप से विचार होने लगा। उचित-अनुचित, पाप-पुण्य, हिंसा-अहिंसा, गुण-दोष की पुरानी परिभाषाएँ एक बार फिर तर्कों की तुला पर तौनी जाने लगीं और उनका मूल्य परखा जाने लगा। वैयक्तिक, पारिवारिक, सामाजिक, राजनीतिक, आर्थिक, धार्मिक, नैतिक, आध्यात्मिक आदि जीवन की जितनी भी समस्याएँ हो सकती थीं उन सबका हल बुद्धिवादी दृष्टिकोण से सोचा जाने लगा। इस प्रकार ज्ञान, विज्ञान और मनोविज्ञान ने साहित्य में एक नयी चिन्तन-धारा को, एक नये वाद को जन्म दिया। पश्चात्य साहित्य में इस नये वाद—बुद्धिवाद—के प्रवर्तक थे इन्सेन।

इन्सेन ने सबसे पहले अपने नाटकों में जीवन की महत्वपूर्ण समस्याओं

को वाद-विवाद का विषय बनाया और उसके पक्ष तथा विपक्ष, दोनों का प्रदर्शन किया। जहाँ यह प्रश्न हो सकता है कि क्या पहले के नाटकों में जीवन-संबन्धी समस्याओं का अभाव रहता था? और यदि नहीं, तो फिर इन्सेन ने नाट्य-साहित्य में किस नवीन कला को जन्म दिया? इस प्रश्न का उत्तर स्पष्ट है। हमारे प्राचीन नाटकों में भी जीवन की प्रत्येक समस्या को स्थान मिला है। अन्तर केवल इतना ही है कि उस समय हमारे जीवन की समस्याएँ वर्ग-संघर्ष पर आधारित न होकर आध्यात्मिक सत्यो पर आधारित थीं। उनका संबंध हमारे आध्यात्मिक जगत् से अधिक, हमारे पार्थिव जगत् से कम था। जीवन की आधुनिक समस्याएँ अधिकांश वर्ग-संघर्ष पर आधारित हैं। उनका संबंध आध्यात्मिक जगत् से कम, पार्थिव जगत् से अधिक है। संक्षेप में बुद्धिवादी नाटकों का लक्ष्य है—हमारे राजनीतिक, सामाजिक, पारिवारिक तथा आर्थिक जीवन के वैयक्त्य का प्रदर्शन, हमारे समाज के दिन-प्रतिदिन के इन्द्र का चित्रण। वस्तु के इस प्रकार के प्रातीक्ष्य के कारण प्राचीन और आधुनिक नाटकों की शैलियों में भी अन्तर आ गया है। प्राचीन नाटकों में मानवीय भाव-नाओं का उत्कर्ष तथा आध्यात्मिक शक्तिकी पराकाष्ठा का अंकन रहता था और उसके द्वारा प्रेक्षकों को आध्यात्मवाद की शिक्षा दी जाती थी। आधुनिक समस्यात्मक नाटक हमारी व्यापक न्यूनताओं का प्रदर्शन और हमारे पारिवारिक, सामाजिक, राजनीतिक, आर्थिक तथा धार्मिक विधान की आलोचना-द्वारा उन न्यूनताओं, उन दोषों पर विमर्श प्राप्त करने का आदेश देते हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि जहाँ हमारे प्राचीन नाटकों की आत्मा आध्यात्मवाद से प्रेरित थी, वहाँ हमारे आज के नाटकों की आत्मा में तर्क का—आलोचना का—निवास है। आज के नाटकों के पात्र न तो अपनी नीयति से उत्तमते हैं और न अपने चरित्र के वैयक्त्य से होड़ लेते हैं। उनका प्रधान उद्देश्य है—जीवन की परिस्थितियों के अखाड़े में उतरकर बौद्धिक दाँव-पेच से अपनी सुविधाएँ मूलभूत। स्पष्ट है कि ऐसे विचार-प्रधान नाटक केवल

सिद्धि तब तक ही सीमित रहते हैं। उनका तर्क इतना गंभीर, इतना ऊँचा उठा हुआ होता है कि साधारण जनता के मानसिक स्तर को वे आन्दोलित ही नहीं कर सकते।

एक बात और है जिससे दोनों की शैली एक दूसरे से भिन्न हो जाती है। हम बता चुके हैं कि हमारे कथा-प्रधान नाटकों की वस्तु का संगठन किसी-न-किसी आध्यात्मिक लक्ष्य के अनुसार होता है। समस्या-प्रधान नाटकों की कथा-वस्तु का संगठन इस प्रकार का नहीं होता। उनके अनुसार पहले सत्य की खोज होती है और तब उसी के आधार पर वस्तु और पात्रों का निर्माण होता है। कहने का तात्पर्य यह कि आधुनिक नाटक जीवन की प्रत्येक समस्या के सत्य की खोज करते हैं—ऐसे सत्य की खोज करते हैं जिसे मानव-बुद्धि स्वीकार करती है। उनमें न तो वस्तु की प्रधानता है, न पात्रों का महत्व और न किसी परंपरागत आदर्श का समर्थन। बौद्धिक सत्य की खोज और उसका प्रचार ही उनका चरम लक्ष्य है।

जीवन के गंभीरतम प्रश्नों पर तर्क-बुद्धि से विचार करनेवाले नाटकों की कला का क्या रूप होगा?—यह सहज ही अनुमान किया जा सकता है। कला तर्क-विरोधनी होती है। जीवन के सत्य में नहीं, जीवन के सौंदर्य में कला का निवास रहता है। इसीलिए समस्या-प्रधान नाटकों के विरोधियों का प्रायः यह आरोप रहा है कि वे कला-हीन होते हैं। उनमें विचार, तर्क और विवाद, को इतना महत्व दिया जाता है कि 'वस्तु औपचारिक बन जाती है, पात्र निष्पाण हो जाते हैं, रंगमंच विधान-भवन बन जाता है और कला निष्पन्न हो जाती है।' वस्तुतः इन आरोपों में अधिकांश सत्यता है। समस्या-प्रधान नाटकों के रंगमंच साधारण होते हैं। उनकी आवश्यकताएँ कम होती हैं। एक ही दो दृश्यों से उनका काम निकल जाता है और उनके प्रदर्शन में समय भी कम लगता है। उनमें संवाद पर अधिक बल दिया जाता है और उसी को कार्य की प्रगति का आधार माना जाता है। उनकी

संवाद-कला अत्यन्त कोमल, सरल तथा स्वाभाविक होती है। उसमें न तो कवित्व रहता है, न भाषण का उद्धोष रहता है, न कलना की उड़ान रहती है और न भाषा की काट-छाँट। उनके संवाद जीवन के इतने समीप होते हैं कि उनमें विशेष प्रयत्न की आवश्यकता ही नहीं पड़ती। इस प्रकार हम देखते हैं कि समस्या-प्रधान नाटकों का प्रदर्शन अत्यन्त सरल और स्वाभाविक होता है।

हिन्दी-नाटककारों पर बुद्धिवादी नाटककारों की विचार-धारा का भी प्रभाव पड़ा है। बुद्धिवादी नाटककार उन सत्त्यों पर प्रकाश होकर विचार करते हैं जिनके द्वारा जीवन के विविध तत्त्वों की व्यवस्था संभव हुई है। इससे स्पष्ट है कि उनके नाटकों का मूलोपास्य है, मानव-आत्मा। आत्म-जगत् की परिधि में ही उनकी कला अपने उत्कर्ष पर पहुँचती है। उन्हें मनुष्य के बाह्य-जगत् से कोई संबंध नहीं रहता। मनुष्य के आत्म-जगत् के इन्द्रपूर्ण उत्कर्ष की कहानी कहना ही उन्हें प्रिय होता है। ऐसी कहानियों में उनके दृष्टिकोण 'वैयक्तिक, व्यंगात्मक, तथा स्वयंवादी' होते हैं। समाज तथा परिवार से सम्बन्धित नाटकीय कहानियों में उनका व्यंग कटुता की सीमा तक पार कर जाता है। उनके व्यंग का लक्ष्य होता है—मनुष्य का आत्म-जगत्। वे विशेषतः उन आदर्शों तथा उन व्यवस्थाओं से सम्बन्धित आचार-विचार को अपने व्यंग का आधार बनाते हैं जिसे मनुष्य ने अपने दैनिक जीवन-यापन के लिए बहुत दिनों से बना रखा है। इस प्रकार जिन आदर्शों को मनुष्य अपनी जीवन-यात्रा में 'भ्रूयताया' मानकर चलता है उनकी निस्तारता तथा उनकी निरर्थकता प्रदर्शित करना ही उनका मुख्य ध्येय होता है। उनका विश्वास है कि मनुष्य अपने जीवन के संचालनायक जिन आदर्शों की रचना करता है वे ही उसे पोसा देते हैं। वे कोरे आदर्श होते हैं। वे कार्य में परिणत तो होते नहीं, पर मनुष्य सदैव उन्हीं की दुहाई दिया करता है जिसका फल होता है—कपट, पाखंड। इसलिए ऐसे मिथ्या आदर्श मानवता के लिए कलंक हैं, मार-रूप हैं।

बुद्धिवादी नाटकों में नाटककारों का वैयक्तिक दृष्टिकोण होता है। आत्म-सिद्धि के लिए वे इसी प्रकार का दृष्टिकोण उपयुक्त समझते हैं। सामूहिक व्यवस्था में उनकी आस्था नहीं होती। उनके विचार से संगठित बहुमत सत्यता और स्वतंत्रता का घोर शत्रु होता है। व्यक्ति के सुधार से परिवार, समाज, राष्ट्र—सबका सुधार हो सकता है। जब इन्हें ही कमजोर है तब उनसे बना हुआ मयन टिकाऊ कैसे हो सकता है? उचित ही है, पर व्यक्ति का सुधार हो कैसे? इस प्रश्न के उत्तर में उनका कहना है कि मनुष्य जब अपनी इच्छा-शक्ति के माध्यम-द्वारा सत्य और स्वतंत्र रूप में अपनी आत्मनिष्कलना करता है तब उसकी उन्नति होती है। उसकी उन्नति से परिवार, समाज, राष्ट्र—सभी पनपने, फूलते-फलते और विकसित होते हैं। जो व्यक्ति पग-पग पर जीवन में समझौता करते चलते हैं, उन्हें आत्म-सिद्धि प्राप्त नहीं होती। आत्म-सिद्धि का मूलमंत्र है त्याग। मनुष्य के त्याग से ही परिवार, समाज और राष्ट्र को बल मिलता है। जो मनुष्य अपने लिए जीता है उसका जीना वास्तव में जीना नहीं है। जीना उसी का सफल है जो दूसरों के लिए जीता है। यही आत्म-शक्ति है, यही उसका आत्म-विस्तार है, यही उसकी आत्म-सिद्धि है। इस प्रकार जबतक परार्थ-जीवन और वैयक्तिक जीवन का समन्वय नहीं होता तबतक आत्मोन्नति नहीं होती। संक्षेप में यही है इरुपेन का बुद्धिवाद।

इरुपेन के इसी बुद्धिवाद ने आधुनिक यथार्थवाद को जन्म दिया है जिसका प्रमुख उद्देश्य है—दैनिक जीवन का प्रदर्शन और सामयिक समस्याओं का परिशीलन। इस उद्देश्य ने नाटक के विषय-क्षेत्र को असंख्य विस्तृत कर दिया है। पंडित-मूर्ख, पुण्यात्मा-पापी, पूँजीरति-भ्रमजीवी, अमीर-गरीब, शोषक-शोषित, स्वस्थ-रोगी, ऊँच-नीच—सब नाटकों के पात्र बन गये हैं और बनते जा रहे हैं। इन पात्रों के अनुकूल ही नाटक के विषय खोजे जाते हैं। आधुनिक जीवन की कोई-न-कोई समस्या—पारिवारिक, सामाजिक, आर्थिक, राजनीतिक, धार्मिक, आध्यात्मिक,

नैतिक—नाटकीय रूप में हमारे सामने आती है और हमें उस पर विचार करने तथा उसका उचित हल खोजने के लिए बाध्य करती है। हिन्दी-नाटककारों में वं० लक्ष्मणरायण मिश्र ही इस दिशा में अग्रगण्य हैं। हिन्दी के वह 'इम्सेन' हैं। उन्होंने 'इम्सेन' की कला को अपनाकर, उसे पनाकर अपने देश, समाज और परिवार के अनुकूल बनाया है। उनकी देखा-देखी हिन्दी के अन्य नाटककार भी-इम्सेन और शा की शैली अपना रहे हैं।

अब हम प्राचीन और आधुनिक नाटकों पर तुलनात्मक दृष्टि से विचार करेंगे। हम बता चुके हैं कि प्राचीन नाट्य और नाटक आदर्शवादी थे। उन नाटकों में नायक धर्म आधुनिक नाटक और नीति का प्रतिनिधि होता था। वह धर्मोद्धार, धर्मोद्भूत, धर्मप्रशान्त और धर्मललित चार प्रकार का होता था। इन चारों का परामर्श समाज को किसी प्रकार स्वीकार नहीं था। इनकी विजय से धर्म और नीति की विजय और इनकी पराजय से धर्म और नीति की पराजय समझी जाती थी। धर्म और नीति की पराजय का अर्थ था—समाज में अधर्म और अनाचार का प्रचार। ऐसी दशा में हमारे प्राचीन आचार्यों ने सदैव आदर्शवाद का ही सहारा लिया। उनकी रचना स्वाभाविक होती है अथवा नहीं, यथार्थ परिस्थितियों का अनुगमन करती है अथवा नहीं—इसकी उन्होंने कभी चिन्ता नहीं की। उनका एक मात्र उद्देश्य था—अपनी संस्कृति, अपनी सभ्यता और अपनी विचार-परंपरा के अनुकूल अपने आदर्श की स्थापना। इसीलिए उन्होंने कभी दुष्टान्त रचना नहीं की। उनकी सभी प्रकार की रचनाओं का अंत लोक-रंजन में होता था। संस्कृत की यह नाट्य-परंपरा कालान्तर में लुप्त हो गयी और उसके स्थान पर पाश्चात्य साहित्य की नाट्य-परंपरा ने अपना स्थान बना लिया। हमारे नाटककार आदर्शवादी से यथार्थवादी हो गये। आदर्शवाद के नाम पर यथार्थ और स्वाभाविकता की हत्या करना उन्हें स्वीकार नहीं हुआ।

उन्होंने अपनी रचनाओं में जीवन की स्वाभाविकता पर ही अधिक बल दिया और 'रस' की अपेक्षा मनोवैज्ञानिक संघर्ष का ही चित्रण किया। फलतः संस्कृत-नाटकों में जो दृश्य वर्जित थे, मानव-कल्याण के लिए जो घातक और विपाक समझे जाते थे उनका भारतीय रंगमंच से प्रदर्शन होने लगा और मृत्यु तथा परमत्र के दृश्य दिखाये जाने लगे। इस प्रकार आधुनिक नाटक प्राचीन नाटकों से सर्वथा भिन्न हो गये। आज हिन्दी-साहित्य में जो नाटक लिखे जा रहे हैं उनमें जीवन का स्वाभाविक रूप अधिक सफलतापूर्वक चित्रित हुआ है। संक्षेप में दोनों प्रकार के नाटकों में निम्नलिखित अन्तर है :—

(१) कथानक की दृष्टि से प्राचीन नाटक आदर्शवादी होते थे। उनमें आदर्श-विशेष की प्रतिष्ठा के लिए यथार्थ के साथ-साथ कल्पना का पुट अधिक रहता था। इसलिए वे अस्वाभाविक-से लगते थे। आधुनिक नाटक यथार्थवादी दृष्टिकोण से लिखे जा रहे हैं। उनमें जीवन की स्वाभाविकता और यथार्थता के साथ-साथ पात्र-संघर्ष तथा अंतर्द्वन्द्व का बाहुल्य है और जीवन की प्रमुख सामाजिक समस्याएँ रंगमंच पर आकर अपना हल खोजने लगती हैं। इस प्रकार कल्पना और भावुकतामय आदर्श के लिए आधुनिक रंगमंच पर अब कोई स्थान नहीं है। आधुनिक नाटककार ऐतिहासिक तथा पौराणिक गाथाओं के क्षेत्र से निकलकर वास्तविक जीवन के क्षेत्र में आ गये हैं और उनमें पारस्परिक द्वेष की अपेक्षा सामाजिक संस्थाओं के प्रति विद्रोह का अधिक चित्रण हो रहा है। इस प्रकार प्राचीन नाटकों के कथानकों की अपेक्षा आधुनिक नाटकों के कथानक वास्तविक जीवन के अधिक निकट और स्वाभाविक हैं।

(२) बलु की अवस्थाओं की दृष्टि से प्राचीन नाटकों में संघर्ष केवल मध्य तक ही रहता था। इसके पश्चात् नायक की विजय का उपक्रम आरम्भ हो जाता था। इस प्रकार उनमें 'चरम सीमा' के लिए कोई स्थान नहीं था। आधुनिक नाटकों में संघर्ष अन्त तक रहता है और वह अपनी

‘चरम सीमा’ पर पहुँचकर शान्त होता है। इस प्रकार प्राचीन नाटकों का अन्त जहाँ सदैव सुखान्त होता है वहाँ आधुनिक नाटकों का अन्त परित्यक्तियों के अनुसार कभी सुखान्त, कभी दुःखान्त और कभी प्रसादान्त होता है।

(३) पात्र की दृष्टि से प्राचीन नाटकों का क्षेत्र सीमित है। नाट्य-शास्त्र के अनुसार उनका नायक धीरोदात्त, धीरलालित, धीरप्रयाति अथवा धीरोद्भूत होता था। वह उच्च कुल का और विशिष्ट गुण-संपन्न होने के साथ-साथ किठ-न-किठो आदर्श का स्थापना करता था। आधुनिक नाटकों में इस प्रकार का कोई बन्धन नहीं है। नाटककार अपनी पात्र-संरचना में स्वतन्त्र है। वह जीवन के किसी भी स्तर से, किसी भी क्षेत्र से अपने पात्र ले सकता है। इस प्रकार हम देखते हैं कि प्राचीन नाटकों में जहाँ पात्र विशिष्ट गुणों के प्रतीक होते थे वहाँ आधुनिक नाटकों में जो पात्र पैदा हैं उनको उसी रूप में ग्रहण करके चित्रित किया जाता है। परिणामतः प्राचीन पात्रों का अपेक्षा आधुनिक पात्र अधिक मनो-वैज्ञानिक और स्वाभाविक है।

(४) चरित्र-चित्रण की दृष्टि से भी दोनों में पर्याप्त अन्तर है। प्राचीन नाटकों में पात्रों का चरित्र-चित्रण एक आदर्श की पूर्ति के लिए किया जाता था। इसलिए उन्हें स्व-निर्मित मार्ग पर नहीं, अपितु नाटक-कार-द्वारा निर्मित मार्ग पर चलना पड़ता था और उन्होंने विद्वान्तों का प्रतिपादन करना पड़ता था जो आदर्श विशेष की स्थापना में सदायस होता थे। इस प्रकार पात्र नाटककार के सर्वथा नियन्त्रण में रहते थे। आधुनिक नाटकों में पात्रों को अपना मार्ग निर्धार करने की पूरी स्वतन्त्रता है। उन्हें किसी प्रकार का बन्धन स्वीकार नहीं है। वे अपनी स्वाभाविक गति से आगे बढ़ते हैं और अपने मार्गों का स्वतन्त्र रूप से चलते हैं। उनमें बाह्य संघर्ष की अपेक्षा आन्तरिक संघर्ष अधिक है। इस प्रकार जहाँ प्राचीन नाटकों में चरित्र की अपेक्षा सत्य और न्याय-विद्वान्तों की प्रधानता मिली है वहीं आधुनिक नाटकों में चरित्र का

विश्लेषण ही प्रमुख है। उनमें सिद्धान्त-प्रतिपादन वहीं आता है जहाँ हमें उनकी आवश्यकता होती है, अन्यथा चरित्र-चित्रण में, स्योंदय के साथ प्रकाश की भाँति, सिद्धान्त आप-से-आप निकल आता है।

(५) कथोपकथन की दृष्टि से प्राचीन और आधुनिक नाटकों में विशेष अन्तर नहीं है। प्राचीन नाटकों में स्वगत कथन का बाहुल्य रहता था। यह आस्थाभाविक-सा लगता था। आधुनिक नाटकों में अब इसका स्थान पात्र विशेष ने ले लिया है। इस परिवर्तन से उनमें स्वाभाविकता आ गयी है। इसके अनिर्दिष्ट आधुनिक नाटकों में संगीत की अपेक्षा संवाद की उपयोगिता पर अधिक बल दिया जाता है। संगीत की आवश्यकता अब केवल वातावरण के निर्माण और संगीत-प्रेमी के चरित्र-चित्रण तक ही सीमित रह गयी है। इस प्रकार स्वगत कथन की भाँति संगीत भी आधुनिक नाटकों से निर्वासित-सा हो रहा है।

(६) अभिनय की दृष्टि से भी प्राचीन और आधुनिक नाटकों की रचना में अन्तर आ गया है। प्राचीन नाटकों में सुनधार आदि द्वारा नाटक की जो भूमिका पाँधी जाती थी वह आधुनिक नाटकों में लुप्त हो गयी है। आधुनिक नाटकों में आकाश-भाषित आदि की भी आवश्यकता नहीं पड़ती। इस प्रकार पहले की अपेक्षा आधुनिक नाटकों में स्वाभाविकता अधिक आ गयी है।

(७) प्राचीन नाटकों की रचना में मृत्यु आत्मघात, रक्तपात आदि दुःखद घटनाओं का समावेश नहीं किया जाता था। उस समय के आचार्यों का यह मत था कि रंगमंच से किसी ऐसी दुःखद घटना का प्रदर्शन नहीं होना चाहिए जो जीवन की ग्लंथला को छिन्न-भिन्न कर दे और उसमें आशा और आनन्द का संचार करने के स्थान पर निराशा, और दुःख की सृष्टि करने में सहायक हो; परन्तु आधुनिक आचार्यों का यह मत नहीं है। उनका कहना है कि रंगमंच से, जीवन जैसा है वैसा ही, चित्रित होना चाहिए। फलतः आधुनिक रंगमंच से ऐसी सब प्रकार की दुःखद घटनाएँ दिखायी जा रही हैं। उनके लिए कोई प्रतिबन्ध नहीं है।

(८) प्राचीन नाटकों का लक्ष्य था—रस का परिपाक । इसलिए उनमें आदि से अन्त तक रस की प्रधानता रहती थी और उसके परिपाक के लिए उन सभी साधनों से सहायता ली जाती थी जो शास्त्रीय दृष्टि से अपेक्षित थे । पर आधुनिक नाटकों का यह लक्ष्य नहीं है । उनमें रस का स्थान उद्देश्य के ले लिया है । इस प्रकार जहाँ प्राचीन नाटकों में रस का स्थान प्रमुख होता था वहाँ आधुनिक नाटकों में उसका स्थान गौण हो गया है और यह कैवल उद्देश्य का पूर्ति में सहायक होता है ।

(९) रंगमंच की व्यवस्था की दृष्टि से प्राचीन नाटक संकेतात्मक होते थे । उस समय के नाटककार वैज्ञानिक साधनों के अभाव में बहुत-सी बातों के लिए केवल संकेत से काम लेते थे । ऐसी दशा में रंगमंच की स्वाभाविकता नष्ट हो जाती थी और दर्शकों पर मनोबाधित प्रभाव नहीं पड़ता था । आधुनिक नाटककारों ने जीवन की वास्तविकता के चित्रण के साथ-ही-साथ रंगमंच की कला में भी विकास किया है । आधुनिक रंगमंच प्राचीन रंगमंच की अपेक्षा अधिक कलात्मक और वैज्ञानिक है ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि आधुनिक नाटक जीवन की स्वाभाविकता और यथार्थता के अधिक निकट आ पहुँचे हैं । साथ ही यथार्थवाद का प्रतिक्रिया भी चल रही है । दृष्टिक समस्याओं को छोड़कर मानव जाति की चिरन्तन और मौलिक समस्याओं की ओर भी कलाकारों का ध्यान आकृष्ट हो रहा है । कहने का तात्पर्य यह कि नये-नये विपन हमारे नाटककारों के सामने आते जा रहे हैं और उन्हीं की अभिव्यक्ति में वे नये-नये साधनों द्वारा अपनी नाट्य-कला का विकास कर रहे हैं । इसके साथ ही हमें यह भी स्मरण रखना चाहिए कि हमारे प्राचीन नाटक हमारे मुख और वैभव-बाल के सूचक हैं । इसके विरुद्ध हमारे आधुनिक नाटकों का जन्म जीवन की उन परिस्थितियों में हुआ है जो संपर्कभय हैं, और जिनमें अशान्ति और कोलाहल, दौड़-धूप और प्रतिद्विष्टाई प्रवृत्ति हैं । ऐसी दशा में हम अपने प्राचीन मार्ग से कितनी दूर हट आये हैं—यह भलों भाँति देखा जा सकता है ।

हम अभी बता चुके हैं कि नाटक में स्वगत-कथन का प्रयोग अत्यन्त अस्वाभाविक होता है। हमें यह परपरा संस्कृत-नाटकों नाटक में स्वगत- में मिली है। शास्त्रान्त नाटकों में भी हमें इस पर-कथन का प्रयोग पर का पालन मिलता है। शेक्सपियर के नाटकों में इसका प्रयोग हुआ है। नाटकों में इसे कबो स्थान दिया गया ?—यह विचारणीय है। जीवन की घटत-सी बातें हम गोपनीय रखना चाहते हैं। उनका प्रकाशन हम अपने काल्हाण और उद्देश्य में बाधक समझते हैं। इसलिए जीवन के दैनिक व्यापारों में हम उन्हें छिपाये रहते हैं। यदि जीवन की किसी परिस्थिति में उनका छिपाना हमारे लिए असंभव हो जाता है तो हम उनका प्रकाशन अपने विश्व-सनीय मित्र-द्वारा ही करते हैं। नाटक हमारा जीवन-परिस्थितियों का साहित्यिक प्रतिनिधि है। इसलिए उसमें स्वगत-कथन को भी स्थान दिया गया है। इसके द्वारा पात्र अपने गोपनीय विचारों और भावों का उद्घाटन नाटकीय कथा-सूत्र के निर्वाह के लिए करता है। पर जीवन का यह सत्य, जीवन की यह स्वाभाविकता कलात्मक प्रदर्शन में असत्य और अस्वाभाविक-सी दीख पड़ती है।

नाटकों में स्वगत-कथन की दो शैलियाँ मिलती हैं। इसकी एक शैली तो उस अवस्था में मिलती है जब पात्र अकेला रहता है। उस समय वह रंगमंच पर अपने-आप बातें करता हुआ दिखायी पड़ता है और वह भी थोड़ी देर तक नहीं, कभी-कभी इतनी देर तक कि दर्शकों का जी ऊर जाता है और साथ बातावरण अस्वाभाविक जान पड़ता है। स्वगत कथन की दूसरी शैली उस समय मिलती है जब दो व्यक्तियों में बातें होती हैं और उनमें से एक, दूसरी ओर मुँह फेरकर, इस प्रकार अपनी गोपनीय बात कहता है कि उसे दर्शक तो सुनते हैं, पर उन्हीं के पास खड़ा हुआ उसका साथी उसे नहीं सुन पाता। यह आत्म-प्रवचना और प्रदर्शन अस्वाभाविक नहीं तो और क्या है ? ऐसी दशा में फिर वही मूल प्रश्न हमारे सामने आता है और वह यह कि गोपनीय विचारों का

प्रकाशन रंगमंच से किस प्रकार किया जाय कि कथा-सूत्र के सफल निर्वाह में बाधा न पड़े और रंगमंच की स्वाभाविकता भी नष्ट न हो !

पाश्चात्य नाट्यकारों ने बड़े स्वाभाविक ढङ्ग से इस प्रश्न को सुलझाया है । उन्होंने एक ऐसे पात्र की कल्पना की है जो नायक अथवा नायिका का विश्वसनीय होता है और वही उनके गोपनीय चिन्तारों को जानकर उनका प्रकाशन करता है । इस युक्ति से पात्रों के कपोपकपन में स्वाभाविकता बनी रहती है और कथा-निर्वाह में भी कोई बाधा नहीं पड़ती । भारतेन्दु और प्रसाद-काल के नाटकों में स्वागत-कथन की भरमार है, पर अब जो नाटक लिखे जा रहे हैं उनमें इसका उपयोग नहीं के बराबर है ।

नाटक-रचना के सम्बन्ध में एक अभाव का उल्लेख करते हम इस प्रश्न को समाप्त करेंगे । हमने यह देखा है कि नाटक में रङ्ग-हमारे अधिरोक्ष नाटक अभिनेय नहीं हैं और यदि वे संकेतो का महात्मा हैं भी तो रङ्गमंच पर खरे नहीं उतरते । इसका प्रमुख कारण उनमें रङ्ग-संकेतो का अभाव है । रङ्ग-संकेतो के न होने से रङ्गमंच पर नाटक की आत्मा का प्रकाशन नहीं हो पाता । कहा जा सकता है कि संस्कृत-नाटकों में रङ्ग-संकेत वहाँ थे ? ऐसा प्रश्न यही कर सकते हैं जिन्होंने संस्कृत-नाटकों की आत्मा में प्रवेश नहीं किया है । संस्कृत-नाटकों में रङ्ग-संकेत अवश्य नहीं हैं, पर संस्कृत का नाट्य-शास्त्र इतना समृद्ध है कि उसमें प्रत्येक नाटक और उस नाटक के प्रत्येक पात्र और उसके अनुकूल रंगमंच के लिए पर्याप्त मात्रा में रङ्ग-संकेत मिलते हैं । यही कारण है कि यदि हम आज भी उन नाटकों को खेलना चाहें तो हमें उनके अनुकूल रङ्गमंच निर्माण के लिए दूसरे का मुँह ताकने कि आवश्यकता नहीं होगी, पर हिंदी-नाटक आधुनिक होते हुए भी अपने अनुकूल रङ्गमंच-निर्माण में हमारी सहायता नहीं कर सकते । हिन्दी का अपना कोई नाट्य-शास्त्र नहीं है, उसका धपना कोई सिद्धान्त नहीं है । नाटक-रचना में हम क्याएँ अपनी रखते हैं, पर उसके यस्तु-विधान, चरित्र-चित्रण तथा अन्य बातों के

के लिए हम पाश्चात्य कलाकारों की कृतियों के पत्ते उलटते-पलटते हैं। हमारी स्वतंत्र परम्परा के लिए यह मनोवृत्ति बाधक है। इसे दूर करने और अपने सांस्कृतिक वातावरण के अनुकूल नाट्य-कला का विकास करने के लिए नाटकों में रङ्ग-संकेतों का देना परम आवश्यक है। नाटककार अपने नाटक के अभिनय के लिए किस प्रकार का रङ्गमंच चाहता है, अपने पात्रों को दर्शकों के सामने किस रूप में, किस वेश-भूषा में और किस वातावरण में उपस्थित करना चाहता है, विशेष परिस्थिति में उनकी मुद्रा कैसी होनी चाहिए, देश-काल और समाज के अनुसार उन्हें कैसा आचरण करना चाहिए, आदि-आदि बातों के लिए जब नाटक में पर्याप्त संकेत रहते हैं तब न तो मंच-संचालक को कठिनाई होती है और न दर्शकों के सामने नाटक की आत्मा का हनन। हिन्दी के लोक-प्रिय एकांकीकार डा० रामकुमार वर्मा ने इस दिशा में विशेष प्रयत्न किया है। यदि हमारे अन्य नाटककार भी उनके मार्ग का अवलंबन करें तो रङ्ग-मंच-निर्माण की एक बाधा आसानी से हल हो सकती है और नाटक-कार को अपने उद्देश्य में विशेष सफलता मिल सकती है।

एकांकी की उत्पत्ति और विकास

नाट्य-साहित्य में एकांकी का जन्म कब और किस प्रकार हुआ ?—

यह बताना असम्भव कठिन है। संस्कृत-साहित्यकार

संस्कृत-एकांकी धार्मिक कृत्यों से एकांकी की उत्पत्ति स्वीकार करते हैं।

का जन्म प्रसादजी का कहना है कि वैदिककाल में यज्ञ के अव-

सरों पर संवाद-रूप में छोटे-बड़े अभिनय हुआ करते

थे। इसी प्रकार के एक छोटे अभिनय का प्रसंग सोमयाग के अवसर

पर मिलता है। इसमें केवल तीन पात्र हैं—(१) यजमान, (२) सोम-

विक्रेता और (३) अप्सर्यु। संभव है, ऐसे ही छोटे अभिनयात्मक

संवादों में आधार पर नाटकों के साथ-साथ एकांकी की रचना आरंभ

हो गयी हो और कालान्तर में उसका विकास हुआ हो। जो भी हो,

यह निर्विवाद है कि एकांकी की उत्पत्ति धार्मिक कृत्यों से ही हुई है

और हम उसका प्रथम दर्शन वैदिक संवादों में पाते हैं।

ऐतिहासिक रूप में यदि हम एकांकी की उत्पत्ति जानना चाहें तो

हमें भरत मुनि के नाट्य-शास्त्र पर विचार करना होगा। भरत मुनि ने

रूपक और उप-रूपक के जो २८ भेद किये हैं उनमें से अधिकांश ऐसे

हैं जिनकी गणना एकांकी के अन्तर्गत की जा सकती है। भाण,

व्यायोग, अंक, बीथी, प्रहसन, गोष्ठी, नाट्यरासक, उल्लास,

काव्य, प्रेरण, रासक, श्रीगादित तथा विलासिका—सभी एकांकी

नाटक हैं। इनके अध्ययन से ऐसा प्रतीत होता है कि भरत मुनि के समय

से संस्कृत-नाटककारों ने अपनी बात को कई अंकों में न कहकर अवसर

और आवश्यकता के अनुकूल केवल एक अंक में ही कहने का नवीन

प्रयोग किया होगा और इस प्रयोग में सफलता मिलने पर उनके द्वारा

एकांकी लिखने की प्रथा चल पड़ी होगी। यही कारण है कि हम संस्कृत के छोटे-बड़े विविध नाटकों में केवल शैली-भेद पाते हैं। उनमें 'टैक्नीक' का अन्तर तो है, पर सिद्धान्त का अन्तर नहीं है और इसीलिए संस्कृत-नाट्य-साहित्य में एकांकी का मूल्यांकन नाटक के ही अन्तर्गत होता है। एकांकी का नाटकों से पृथक् मूल्यांकन पश्चात्य साहित्यकारों ने किया है। उनके एकांकी-रचना के सिद्धान्त नाटकों के सिद्धान्तों से सर्वथा भिन्न हैं।

संस्कृत-नाट्य-साहित्य में एकांकी की उत्पत्ति के सम्बन्ध में एक तीसरा मत भी है और यह है सामाजिक। इस मत के अनुसार दो समस्याएँ स्पष्ट रूप से सामने आती हैं—एक तो है समयभाव की समस्या और दूसरी है इसी से संबद्ध मनोरंजन की समस्या। इसमें संदेह नहीं कि हमारे जीवन में मनोरंजन का भी स्थान है, पर कला और साहित्य के विकास में हमें सर्वप्रथम प्रेरणा मिली है लोक-कल्याण की भावना से। मनोरंजन का—उस प्रकार के मनोरंजन का जो पश्चात्य जीवन और साहित्य का मुख्य लक्ष्य है—हमारे जीवन और साहित्य में गौण स्थान है। संक्षेप में, लोक-कल्याण-जन्य मनोरंजन ही हमारे जीवन और साहित्य का लक्ष्य रहा है। ऐसी दशा में हमने मनोरंजन की लालसा से प्रेरित होकर एकांकी को जन्म दिया हो—यह सद्बुद्धि विश्वास नहीं किया जा सकता। अब रही समयभाव की बात। शास्त्रीय ग्रंथों तथा प्राप्त प्राचीन एकांकियों के अध्ययन से यह कहीं भी स्पष्ट नहीं होता कि संस्कृत-काल में उनकी क्यों आवश्यकता हुई। नाटकों के खेले जाने के जिन अवसरों का उनसे पता चलता है, वे या तो किसी धार्मिक उत्सव—देव-पूजा, यज्ञ आदि—से सम्बन्ध रखते हैं या किसी राजकीय उत्सव—राज्याभिषेक, विवाह, विजय, वन-विहार, सन्तानोत्पत्ति, आखेट आदि—से। ऐसे आनन्द और उत्साह के अवसरों पर समयभाव के कारण नाटक के स्थान पर एकांकी खेले जाने की आवश्यकता पड़ती रही हो—यह सम्भव में नहीं आता। प्राचीन भार-

तीय जीवन के अंतरंग का चित्र हमें जिन ग्रंथों से मिलता है उनके अध्ययन से हमें कहीं भी अत्यधिक व्यस्तता का पता नहीं चलता। संभव है, गुप्त-काल में अथवा उसके आस-पास नाटकों का प्रचार बढ़ने और रंगशाला-सम्बन्धी कठिनाइयों के सामने आने पर, अक्षर विशेष के अनुकूल, एकांकी की रचना हुई हो, पर उनका न तो नाट्य-साहित्य में विशिष्ट स्थान है और न नाट्य-कला के विकास में कोई सहायनीय सहयोग। ऐसी दशा में यह मानना कि संस्कृत-एकांकियों का जन्म सामाजिक आवश्यकता के कारण हुआ है, हमारे मत से उचित नहीं जान पड़ता।

अँगरेजी-नाट्य-साहित्य में एकांकी के उदय का एक रोचक इतिहास है। अँगरेजी नाटककारों का कहना है कि दसवीं अँगरेजी-शताब्दी के आस-पास एकांकी का जन्म हुआ है। उनके मत के अनुसार उस समय के ईसाई मित्र और पादरी सर्वसाधारण में अपनी धार्मिक शिक्षाओं का प्रचार करने के लिए सन्तो और धार्मिक महापुरुषों की जीवनी से ऐसे रोचक एवं आश्चर्यजनक घटनाओं का चयन करके उनका नाटकीय ढंग से प्रदर्शन करते थे जो थोड़ी देर तक दर्शकों को अपनी ओर आकृष्ट करने के साथ-साथ धार्मिक वेतना से उन्हें परिपूर्ण और उनके हृदय में धार्मिक शिक्षाओं के लिए उचित पृष्ठभूमि तैयार कर देते थे। ऐसे कथानकों में कहीं प्रेम की परीक्षापठा रहती थी, वहाँ दया और कष्टों की विजय का उल्लास रहता था, कहीं सहानुभूति की अविरोध बर्षा होती थी और वहाँ उदारता एवं त्याग की क्रांतियाँ मिलती थीं। इस प्रकार धार्मिक शिक्षाओं के साथ-साथ जनता में धैर्य, प्रेम, क्षमा, सहानुभूति, उदारता, त्याग, श्रद्धा, भक्ति, सेवा और दान आदि संबंधी उच्च कोटि की नैतिक भावनाओं का भी प्रचार हो जाता था। पश्चात्त नाट्य-साहित्य में ऐसी ही नैतिक तथा धार्मिक भावनाओं की पृष्ठभूमि और उनके उद्देश्य में हमें एकांकी का प्रथम दर्शन मिलता है। इसके

स्वतंत्र अस्तित्व की घोषणा सबसे पहले इटली में 'कमेडिया-डेल-आर्टो' में दिखायी देती है। मिस्ट्री (रहस्यात्मक), मिरेकिल (अलौकिक) तथा मोरेलटी (नेतिक) श्रेण (अभिनय) भी अधिकांश एकांकी होते थे। पन्द्रहवीं तथा सोलहवीं शताब्दी के इन एकांकी नाटकों में कथानक की संक्षिप्तता के साथ-साथ विषय का एकांकीपन भी रहता था। एलिजबेथ के युग में बड़े-बड़े नाटकों के बीच में गर्मांक (इंटरल्यूड) जोड़ दिये जाते थे जिनका मुख्य उद्देश्य मूल नाटकों की गति में थोड़े काल के लिए विभ्राम उपस्थित करना तथा दर्शकों का मनोरंजन-मात्र होता था। इसी प्रकार दुलान नाटकों का प्रभाव हलका करने के लिए नाटकों के अन्त में 'आप्टर पेसेज' का अभिनय होता था। सत्रहवीं और अठारहवीं शताब्दी तक एकांकी नाटक अपने इसी रूप में दर्शकों के सामने आते रहे। परन्तु आज जिस रूप में हम ऑमरेजी-एकांकी पाते हैं उस रूप में उनका जन्म बीसवीं शताब्दी की बात है।

कहा जाता है कि बीसवीं शताब्दी के आरम्भ में नाटकों का प्रचार बढ़ने पर जब रंगशालाओं की ओर दर्शकों का ध्यान आकृष्ट हुआ तब दर्शकों की उपस्थिति-सम्बन्धी कठिनाई सामने आयी। बात यह थी कि नाटक आरम्भ होने के समय तक सभी दर्शक एकत्र नहीं हो पाते थे। रात्रि में देर से—लगभग नौ बजे तक—भोजन करने के कारण दर्शक प्रायः अपनी-अपनी सुविधा के अनुसार रंगशालाओं में आ पाते थे और खेल उस समय आरम्भ हो जाता था जब प्रायः सभी दर्शक आ जाते थे। ठीक यही कठिनाई प्रीतिभोजों के अवसर पर लोगों को भेजनी पड़ती थी। जबतक सभी आमंत्रित सज्जन एकत्र नहीं हो जाते थे तबतक कोई भोजन नहीं कर पाता था। ऐसी दशा में जो दर्शक अपना अतिथि निश्चित समय से पूर्व आ जाते थे उनके मनोरंजन के लिए एक उपयुक्त साधन की आवश्यकता हुई। इसी साधन की खोज में एकांकी का निर्माण हुआ। इसका प्रथम उद्देश्य — थोड़े समय में उपस्थित दर्शकों के लिए मनोरंजन प्रस्तुत करना। फलतः

उस समय जो एकांकी लिखे गये वे पट-उन्नायक अथवा 'वर्टेन रेजर' के रूप में अवतक मिलते हैं और वही आधुनिक एकांकी के जनक हैं। विकटोरियन-युग में ऐसे ही एकांकियों का विशेष प्रचार हुआ है। ऐसे छोटे एकांकी नाटक का परा उठने के पूर्व खेले जाते थे। सन् १६०३ में एक विशेष घटना हुई और उस घटना ने पट-उन्नायकों की रचना में विशेष परिवर्तन कर दिया। उस वर्ष जैकब की एक कहानी 'यन्दर का नाच' एकांकी के रूप में, नाटक के रूप में, प्रस्तुत की गयी। यह इतनी लोक-प्रिय सिद्ध हुई कि दर्शकों ने नाटक देखने की आवश्यकता ही नहीं समझी। इसी साधारण घटना ने अँगरेजी नाट्य-साहित्य में आधुनिक एकांकी को जन्म दिया और फिर कई एकांकी लिखे गये।

विकटोरियन युग की समाप्ति के पश्चात् ही अँगरेजी-नाट्य-साहित्य में एक महान् प्रतिक्रिया हुई। इस प्रतिक्रिया के प्रेरक थे—इब्सेन और पिनेरो। इन नाटककारों ने शेक्सपियर की भावुकता के स्थान पर बुद्धिवाद को प्रभुत्व दिया और अपने कथानकों की सामग्री यथार्थ जीवन से एकत्र की। इससे नाटकीय कला में विशेष परिवर्तन हो गया। सस्ते माधुकरतापूर्ण नाटकीय प्रदर्शन-द्वारा धन कमाने की अपेक्षा नाट्य-साहित्य में यथार्थ जीवन की अभिव्यञ्जना अधिक उपयुक्त एवं उचित समझी जाने लगी। नाटकों के आकार छोटे हो गये और वे एकांकी के रूप में सभ्य नागरिकों के लिए लिखे जाने लगे। पश्चात्त्य एकांकी नाटकों के वर्तमान रूप का स्वरूप इसी समय में होता है।

हिन्दी में एकांकी की उत्पत्ति अर्ध-हाल की बात है। इस संबंध में साहित्यकारों के दो मत हैं। एक के अनुसार हिन्दी-एकांकी संस्कृत-एकांकी की देन है, पर यह सत्य नहीं है। वस्तुतः संस्कृत नाट्य-साहित्य में 'एकांकी' नाम का कोई रूपक अथवा उपरूपक-मेद है ही नहीं। यह तो अँगरेजी के 'थन एक्ट प्ले' का सीधा और सरल अनुवाद है। इसके अतिरिक्त हिन्दी-एकांकी किसी भी बात में संस्कृत-एकांकियों से

नहीं मिलते। संस्कृत-एकांकियों की शैली, उनकी कला, उनकी पात्र-कल्पना, उनकी टेक्नीक हिन्दी-एकांकियों से सबसे भिन्न है। उनका प्रणयन साधारण प्रवृत्ति के विपरीत हुआ है। वे उद्देश्यपूर्ण भी नहीं हैं। ऐसी दशा में यह मानना होगा कि हमारे हिन्दी के एकांकी संस्कृत की इस परंपरा से नहीं आये। आधुनिक हिन्दी-एकांकी में जिस कला का उद्घाटन हम पाते हैं, उसमें पश्चात्य एकांकियों का ही बहुत बड़ा हाथ है—वही कला, वही टेक्नीक, वही शैली, वही उद्देश्य और वही पात्र-कल्पना। अंगरेजी-एकांकियों की यह परंपरा बंगला से होती हुई हमारे साहित्य में आयी और भारतेन्दु-युग में अंकुरित होकर प्रसाद-युग में हिन्दी नाट्य-साहित्य का एक पृथक् अंग बन गयी। भारतेन्दु-युग के पूर्व हिन्दी में जो एकांकी लिखे गये, उनमें हम हिन्दी-एकांकी-कला का प्रथम दर्शन पाते हैं।

अब प्रश्न यह है कि आज के जीवन में एकांकी का क्या महत्त्व है। इस प्रश्न का उत्तर देने के लिए हमें आधुनिक एकांकी का जीवन की विषम और संघर्षमय परिस्थितियों पर विचार करना होगा और साथ ही यह देखना होगा कि एकांकी की उत्पत्ति के पश्चात् उसके विकास एवं लोक-प्रिय होने में कौन-कौन सी प्रेरणाएँ सहायक हुई हैं। इस दृष्टि से विचार करने पर हमें जो बात अधिक महत्वपूर्ण ज्ञात होती है वह है—एकांकी की रोचकता। एकांकी इतने रोचक और प्रभावशाली होते हैं कि उन्हें देखकर दर्शकों की आत्मा तृप्त हो जाती है। अंगरेजी नाट्य-साहित्य में उनकी उत्पत्ति पर विचार करते हुए हम यह बता चुके हैं कि आरंभ में पट-उद्घाटक अथवा प्रवेशिका (क्वर्टेन रेजर) का उद्देश्य रंग-शालाओं के प्रयत्नकों की कठिनाइयों को दूर करना था। इसलिए आरम्भ में नाटकों को उनसे विशेष क्षति नहीं पहुँची, पर धीरे-धीरे जब अपनी रोचकता के कारण वे लोक-प्रिय होने लगे तब मूल नाटकों का प्रभाव घटने लगा। कभी-कभी तो ऐसा होता था कि दर्शकमण्डली एकांकी देखने

के परचात् मूल नाटक की शिथिलता से ऊबकर रंगशास्त्रा से बाहर निकल जाते थे। ऐसी दशा में प्रयत्नकों ने अपनी सुविधा के लिए जो योजना बनायी थी वह असुविधाजनक सिद्ध हो गयी। आगे चलकर कर्टनरेजुर तो बन्द हो गये, पर उनके स्थान पर एकांकियों को प्रोत्साहन मिला।

एकांकियों का महत्त्व एक दूसरी बात से भी आँका जा सकता है। हमारा आज का जीवन इतना संघर्षमय, इतना जटिल और इतना व्यस्त है कि समय उसके कार्य-कलापों का प्रधान एवं निर्णायक अंग बन गया है। हम कार्यारंभ से पहले ही यह सोचने लगते हैं कि उसमें कितना समय लगेगा। प्राचीन काल में यह बात नहीं थी। उस समय हमारे पास पर्याप्त समय था और हम अपने साहित्य में सम्पूर्ण जीवन को देखने की चेष्टा करते थे। समय की बेदी पर हम उपयोगिता का बलिदान नहीं करते थे। पर आज इस वैज्ञानिक युग में हमारी वह भावना बदल गयी है, हमारा वह विचार बदल गया है, साहित्य के प्रति हमारा वह दृष्टिकोण बदल गया है। हम प्रत्येक बात को सँदेन में ही सोचना और जानना चाहते हैं। हमारे पास समय नहीं है। महाकाव्य, उपन्यास, नाटक—इन मोटे-मोटे ग्रन्थों को पढ़ना अपना समय नष्ट करना है। संक्षेप में, आज हम अपने साहित्य से मनोरंजन की आशा करते हैं। यह मनोरंजन हमें जिस साहित्य से, जितने थोड़े समय और सस्ते दामों में, मिल जाय, उतना ही लोक-प्रिय हम उसे बना देते हैं। हिन्दी-नाट्य-साहित्य में एकांकी की लोक-प्रियता का यही रहस्य है।

अतएव एकांकी की उत्पत्ति और उसके महत्त्व के संबंध में जो बातें बतायी गयी हैं उनसे उसकी परिभाषा का सामान्य परिचय मिल जाता है और हम कह सकते हैं कि अपने सरलतम रूप में एकांकी एक ऐसी साहित्यिक कृति है जिसमें एक ही अंक होता है। पर हमें एकांकी की इस परिभाषा से बोध और सन्तोष नहीं होता है। वास्तव में एकांकी इतनी कलापूर्ण रचना है कि उसे परिभाषा की संकुचित सीमा के भीतर

एकांकी की
परिभाषा

व्यक्त ही नहीं किया जा सकता। कुछ लोगों का कहना है कि एकांकी, नाटक का संक्षिप्त रूप है। नाटक तो वह है ही अपने अभिनेय होने के कारण; पर नाटक की शास्त्र-द्वारा जो परिभाषा की जाती है उससे यह 'नाटक' छोटा नाटक नहीं जान पड़ता। छोटा नाटक कहने का तात्पर्य तो यह है कि उसमें नाटक के सभी तत्त्व मिलते हैं। एकांकी में नाटक के सभी तत्त्व नहीं मिलते। इसी प्रकार हम किसी बड़े नाटक के एक अंक को भी एकांकी नहीं कह सकते। एकांकी, नाटक से भिन्न, एक स्वतंत्र कलापूर्ण रचना है। उसके सिद्धान्त नाटक के सिद्धान्तों से भिन्न हैं, उसकी टेकनीक नाटक की टेकनीक से भिन्न है; उसकी सीमाएँ नाटक की सीमाओं से भिन्न हैं। उसका क्षेत्र इतना विस्तृत और विद्याल है कि हम उसकी संतोषजनक परिभाषा देना ही नहीं सकते।

अब एकांकी की विशेषताओं पर विचार कीजिए। हम पहले बता चुके हैं कि संस्कृत-नाट्यशास्त्र में एकांकी का पृथक् मूल्यांकन नहीं हुआ है। अतः हम संस्कृत एकांकियों की विशेषताओं के आधार पर हिन्दी-एकांकियों की विशेषताओं का स्पष्टीकरण नहीं कर सकते। अँगरेजी-एकांकियों की भाँति हिन्दी-एकांकियों की पृथक् सत्ता है; नाट्य-साहित्य में उनका पृथक् मूल्य है। हिन्दी-एकांकी अँगरेजी-एकांकी से अधिकांश प्रभावित भी है। इस दृष्टि से हिन्दी-एकांकी की निम्नलिखित विशेषताएँ हमारे सामने आती हैं :—

(१) एकांकी का कथानक अत्यन्त आकर्षक, संरक्ष, संयत, सुव्यवस्थित, सरल, वेगपूर्ण और अपने में संपूर्ण होता है। उसमें केवल एक घटना, एक विचार, एक परिस्थिति अथवा एक समस्या प्रवल होती है और उसका एक सुनिश्चित, सुकल्पित लक्ष्य होता है। इस लक्ष्य की सिद्धि के लिए उसमें एकता, एकाग्रता और आत्मिकता का होना अनिवार्य है।

(२) एकांकी में कार्य-कारण की घटनावली अथवा कोई गौण

परिस्थिति अथवा समस्या के समावेश का उत्क्रम नहीं होता और यदि कोई ऐसी सहायक घटना आ भी जाती है तो वह अपना अस्तित्व मुख्य घटना में लीन कर देती है। डा० वर्मा का कहना है कि “उसमें विलीन के अभाव में प्रत्येक घटना कला की भाँति त्विज्जर पुष्प की भाँति विकसित हो उठती है।”

(३) एकांकी का आरंभ किसी प्रकार की भूमिका से नहीं होता। उसका शीर्षक तुरंत होता है। वही एकांकी का सबसे बड़ा आकर्षण है।

(४) एकांकी की कथा विद्युत् गति से अग्रसर होती है और नाट्यकीय कौशल से कौशल, संघर्ष और अन्तर्द्वन्द्व का संचय भरती हुई चरमसीमा तक पहुँचती है और फिर वही उसका अन्त होता है। इसीलिए आरंभ की भाँति उसका अन्त भी आकस्मिक होता है।

(५) एकांकी एक ही अंक में सम्पूर्ण होकर समाप्त होता है। एक अंक के अंतर्गत एक या कई दृश्य हो सकते हैं, पर उनके निर्माण में विषय की लाघवता के साथ-साथ समय की लाघवता का भी ध्यान रखा जाता है। वह एक ही बैठक और एक ही समय में समाप्त होनेवाली कृति है।

(६) एकांकी में नायक-प्रतिनायक की बल्लूना अनिवार्य नहीं है। प्रधान पात्र के अतिरिक्त अन्य सभी पात्र गौण हो सकते हैं, पर ऐसे समस्त पात्रों की संख्या पाँच के भीतर ही होनी चाहिए। अधिक पात्र होने से एकांकी का महत्व नष्ट हो जाता है और उसके प्रबन्ध में कठिनाई होती है।

(७) एकांकी में कथोरूपन प्रभावशाली, बेगपूर्ण, चुटीला, संक्षिप्त और शिष्ट होता है। उसमें भाषा की व्यञ्जकता और उसकी सरसता पर विशेष रूप से ध्यान रखा जाता है।

(८) एकांकी में संकलननय—काल, कार्य और स्थान का एकरा—का विशेष नियम नहीं है। कतिपय एकांकीकार एकांकी के लिए काल की एकरा अनिवार्य मानते हैं, पर ऐसे भी एकांकी हैं जो इसकी उपेक्षा करके अपने में सम्पूर्ण और सफल हैं।

(६) एकांकी में जीवन के मर्म का उद्घाटन होता है। उसके निर्माण में हमें उसकी अभिनय-अनुकूलता की अपेक्षा उसकी सार्थकता पर विशेष रूप से ध्यान देना पड़ता है। इस सम्बन्ध में हमें यह न भूलना चाहिए कि उसका उद्देश्य दर्शकों के लिए सस्ता मनोरंजन प्रस्तुत करना ही नहीं, बल्कि उनके जीवन का परिष्कार करना भी है।

एकांकी की जिन मौलिक विरोधताओं का उल्लेख अभी किया गया है उनसे यह अमूर्तर हो जाता है कि एकांकी केवल एक छोटा नाटक अथवा नाटक का एक लघु संस्करण है। वास्तव में दोनों में महान् अन्तर है। नाटक की उत्पत्ति की कहानी हम पढ़ चुके हैं, एकांकी के उद्गम पर भी हम विचार कर चुके हैं और यह देख चुके हैं कि दोनों ने अपने भिन्न-भिन्न मार्ग अपनाये हैं, दोनों की उत्पत्ति भिन्न-भिन्न वातावरण में हुई है, दोनों की प्रगति और विकास में अन्तर है, दोनों के प्रभाव और रचना-शैली में भेद है। यहाँ हम अंगरेजी-नाट्य-शास्त्र के अनुसार दोनों का अन्तर स्पष्ट करने की चेष्टा करेंगे :—

(१) नाटक हमारी प्राचीनतम् संपत्ति है। उनका उदय हमारी सभ्यता के उत्थान के साथ हुआ है। एकांकी हमारी नवीनतम् संपत्ति है। उनका आविर्भाव हमारी सभ्यता के चरमोत्कर्ष का द्योतक है।

(२) नाटक धार्मिक कृत्यों की उपज है; एकांकी हमारी सामाजिक आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए लिखे गये हैं।

(३) नाटक की उत्पत्ति उस समय हुई जब हमारे जीवन में कोलाहल नहीं था, हमारी समस्याएँ कम थीं और हमारे पास मनोरंजन के लिए पर्याप्त अवकाश था। एकांकी जीवन-की व्यस्तता का परिणाम है, उस जीवन की व्यस्तता का परिणाम है जिसकी अनेक समस्याएँ हैं और जिसमें विचारों का द्वन्द्व और आदर्शों का संघर्ष है।

(४) नाटक के प्रदर्शन में चार-पाँच घंटे का समय लगता है। एकांकी एक अथवा दो घंटे में समाप्त हो जाता है। इससे कम समय

में भी अभिनीत होनेवाले एकांकी लिखे गये हैं। रेडियो-एकांकी तो दस-पन्द्रह मिनट में ही समाप्त हो जाते हैं।

(५) नाटक में विषय का विस्तार है। यह सम्पूर्ण जीवन अथवा जीवन के किसी महत्वपूर्ण अंश की रंग-विरंगी क्रांतियाँ उतार सकता है। एकांकी में विषय का संकोच होता है। यह जीवन की एक ही क्रांती उतार सकता है, पर यह क्रांती ऐसी होती है जिसमें जीवन के भूत, वर्तमान और भविष्य—तीनों काल एक साथ प्रतिबिम्बित होते हैं।

(६) नाटक का कथानक जटिल होता है। उसमें घटनाओं का जमघट-सा रहता है। एक के बाद दूसरी और दूसरी के बाद तीसरी—इस प्रकार घटनाओं का प्रवर्तन आदि से अन्त तक अजस्र रूप से होता रहता है। एकांकी में जीवन की एक ही घटना अथवा समस्या का चित्रण रहता है और यही घनीभूत होकर उसे आदि से अन्त तक अनुमानित एवं स्पष्ट करती रहती है।

(७) नाटक का विषय-निर्वाचन-क्षेत्र सीमित होता है। उसमें घटनाओं की विविधता और उनके विस्तार के लिए पर्याप्त अवसर भी रहता है। एकांकी का विषय-निर्वाचन-क्षेत्र अपेक्षाकृत व्यापक होता है। जिस प्रकार जीवन की अनन्त समस्याएँ हो सकती हैं, उसी प्रकार एकांकी के विषयों की कोई सीमा नहीं है।

(८) नाटक का आरंभ भूमिका से होता है। एकांकी का आरंभ किसी प्रकार की भूमिका से नहीं होता। उसका उद्घाटन तुरन्त होता है और 'उसके प्रारंभिक वाक्य में ही कौतूहल और जिज्ञासा की अपरिमित शक्ति भरी रहती है।' *

(९) नाटक में जीवन की विषम परिस्थितियों का अन्तर्द्वन्द्व रहता है। इसलिए उसमें दर्शकों की चित्त-वृत्तियों की एकाग्रता तथा उनके उपयुक्त संतुलन के लिए जो कला अर्पित है उसका अभाव-सा रहता

है। एकांकी में प्रायः विचारों का अन्तर्द्वन्द्व रहता है जो घनीभूत और संतुलित होकर दर्शकों की चित्त-वृत्तियों को समेट लेता है और उन्हें एकाग्र कर देता है।

(१०) नाटक का कथानक धीरे-धीरे आगे बढ़ता है और अपना रहस्य खोजता चलता है। एकांकी क्षिप्र गति से अग्रसर होता और 'एक-एक भावना घटना को घनीभूत करती हुई गूढ़ कौतूहल के साथ चरम सीमा में चमक उठती है।'।

(११) नाटक में विषय की विविधता के अनुरूप चरमसीमा का विस्तार रहता है। उसमें उसका कथानक अपने समस्त वेग के साथ एक बिन्दु में सबा रहता है, पर वहीं उसका अन्त नहीं होता। एकांकी अपने कथानक के संकोच के अनुरूप क्षिप्र गति से चरमसीमा तक पहुँचकर और फिर विजली की भाँति कौंधकर समाप्त हो जाता है।

(१२) नाटक की पात्र-कल्पना जटिल होती है। उसमें नायक, प्रति-नायक आदि का समुचित विधान रहता है और उनके चरित्र-चित्रण के लिए अन्य अनेक सहायक पात्रों की आवश्यकता पड़ती है। एकांकी की पात्र-कल्पना सरल होती है। उसमें नायक-प्रतिनायक आदि का विधान नहीं रहता।

(१३) नाटक का कथोपकथन शिथिल होता है और कभी-कभी उपदेशात्मक हो जाता है। एकांकी का कथोपकथन सुस्त, आवेग-पूर्ण और संयत होता है।

(१४) नाटक में चार-पाँच अंक होते हैं और प्रत्येक अंक में कई दृश्य। उनमें क्रमबद्धता तो रहती है, पर वे अपने में सम्पूर्ण नहीं होते। एकांकी में केवल एक ही अंक रहता है और वह अपने में सम्पूर्ण रहता है। एक अंक के अन्तर्गत दृश्यों का विधान अनिवार्य नहीं है।

(१५) नाटक का रंगभंग जटिल होता है। उसका शृंगार करने

के लिए कई प्रकार के कलाकारों का सहयोग अपेक्षित होता है और उस पर जीवन की विविध प्रकार की कार्यियाँ प्रदर्शित करने के लिए अनेक प्रकार की सामग्री जुटानी पड़ती है। एकांकी का रंगमंच माल और स्वाभाविक होता है। वह एक 'ट्राइग्लूम' जैसा होता है जिसका निर्माण आसानी से हो सकता है।

एकांकी और कहानी में भी मौलिक भेद है। दोनों के विषय एक हो सकते हैं, दोनों की गढ़न भी एक-सी हो सकती है, पर एकांकी कहानी नहीं हो सकता। आजकल जो कहानियाँ लिखी जा रही हैं उनमें से कुछ ही एकांकी का रूप धारण कर सकती हैं। इसी प्रकार सभी एकांकी सफलतापूर्वक कहानियों के कथानक नहीं बन सकते। वस्तुतः दोनों में मौलिक अन्तर है और यह अन्तर है उद्देश्य का। कहानी का उद्देश्य एकांकी के उद्देश्य से भिन्न होता है। उद्देश्य की इस भिन्नता के कारण उन दोनों की कला में भी अन्तर आजाता है। कहानी केवल श्रव्य और पठनीय है। उसका उद्देश्य पाठकों का मनोरंजन करना अथवा उनके दृष्टिकोण को चित्रित करना होता है। एकांकी हमारी समस्त इन्द्रियों को एक साथ प्रभावित करता है। एकांकी दृष्ट्य है। उसका आनन्द देखने से ही प्राप्त हो सकता है। उसमें हमारी आंखें और आकांक्षाएँ, हमारे भाव और विचार, सकारण रूप धारण करके हमारे सामने आते हैं। यह सत्य है कि कतिपय एकांकी अभिनय-प्रधान नहीं होते, पर अधिकांश अभिनय-प्रधान ही होते हैं। अभिनेस्ता उनका मुख्य गुण है। एकांकीकार को जो कुछ कहना होता है वह पात्रों के संवाद अथवा उनके अभिनय द्वारा ही कहता है। उसमें उसका व्यक्तित्व अप्रत्यक्ष रहता है। कहानीकार अपनी बात को केवल संवाद-द्वारा ही व्यक्त कर सकता है और उसमें उसका व्यक्तित्व स्पष्ट रूप से झलकता रहता है। हम संवाद या आनन्द न भी लें, पर एकांकी का अभिनय देखने के लिए हम लालापिठ हो उठते हैं।

एकांकी की इन विशेषताओं से एकांकी की घूमिल रूप-रेखा सामने आ जाती है और हम यह जान जाते हैं कि उसकी रचना में हमें किन-किन बातों पर ध्यान देना पड़ता है। एकांकी के तत्व प्रायः वही हैं जो नाटक के हैं। यहाँ संक्षेप में हम उनकी बातों पर विचार करेंगे :—

(१) कथानक—एकांकी की रचना में कथानक का अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान है। जिस प्रकार मासाद खड़ा करने के लिए भूमि की आवश्यकता होती है उसी प्रकार एकांकी के लिए कथानक आवश्यक है। कथानक एकांकी की आधार-भूमि है। इस आधार-भूमि का चुनाव हम जीवन के किसी भी क्षेत्र से कर सकते हैं। इतिहास की कहानियाँ, पुराण की कथाएँ, सामाजिक जीवन की घटनाएँ, दैनिक जीवन की समस्याएँ, राजनीतिक दृक्-बैच और विचारधाराएँ, मानव-मानस में उठने-डूबनेवाले भाव तथा इनसे सम्बन्धित अन्य व्यापार और विचार—इनमें से कोई भी एकांकी का कथानक बन सकता है। यद्यपि इस प्रकार के विषयों के चयन में एकांकीकार की रुचि और उसकी क्षमता काम करती है, तथापि उसे यह देखना पड़ता है कि उसने जिस कथानक का चुनाव किया है वह एकांकी की आत्मा और उसके उद्देश्य के अनुकूल है अथवा नहीं। यहने का तात्पर्य यह कि सफल कथानक में कतिपय विरोध तत्वों का होना परम आवश्यक है। वे तत्व हैं—उसकी वास्तविकता अर्थात् साधारण जीवन से उसका सम्बन्ध, एकामता अर्थात् पर-परा पर कौतूहल और जिज्ञासा की सृष्टि; एकता अर्थात् प्रभाव और वस्तु का ऐक्य और आकस्मिकता अर्थात् अन्तिम फल को चरमसीमा तक अपने में छिपाये रखने की क्षमता। यह अन्तिम गुण ही कथानक का प्राण है और इसी के सफल निर्वाह में एकांकीकार की कला का उद्घाटन होता है।

(२) वस्तु-निर्माण—कथानक के चुनाव के पश्चात् एकांकी की रचना में वस्तु का महत्व है। वस्तु का पर्याय है 'प्लॉट'। यह कथानक

का वस्त्रात्मक पद होता है। जिस प्रकार कुशल माली अपने शारीरिक परिश्रम से भूमि को उर्वर और पौधों को सुदीर्घ बनाकर पुष्प-नाटिका में सौन्दर्य की सृष्टि करता है उसी प्रकार एकांकीकार अपने मानसिक भ्रम से कथानक को काट-छाँटकर उसे आकर्षक और सजीव बनाता है। कथानक के इसी सर्वांग और आकर्षक रूप को वस्तु कहते हैं। वस्तु कथानक का परिणाम है। वस्तु की सकलता के लिए कथानक को रंगमंच का भी ध्यान रखना पड़ता है। रंगमंच की कठिनाइयाँ वस्तु-निर्माण में बहुत बाधक होती हैं। सकल एकांकीकार उन इनसु कठिनाइयों पर विजय प्राप्त करने के लिए कई साधनों से कान लेता है। ऐतिहासिक कथानकों के वस्तु-निर्माण में वह तत्कालीन जीवन के विभिन्न-विभिन्न अंगों का अध्ययन करता है और उन्हीं के अनुकूल वस्तु का गूँगा करता है। अशोक के समय की वस्तु को आधुनिक बैग-भूषा और रहन-सहन के माध्यम से चित्रित करना इतिहास और एकांकी की आत्मा पर कुठाराघात करना होगा। इसी प्रकार साधारण जीवन से सम्बन्धित कथानकों के वस्तु-निर्माण में निरीक्षण-शक्ति की आवश्यकता होगी। मनुष्यों की रहन-सहन, उनके आचार-विचार, उनके आदान-प्रदान तथा उनकी दैनिक जीवन-व्यापार का वास्तविक परिचय निरीक्षण-शक्ति द्वारा ही प्राप्त किया जा सकता है और फिर उनके द्वारा वस्तु में सजीवता लायी जा सकती है। वस्तु-संविधान में देश, काल और पात्र का ध्यान रखना आवश्यक है।

वस्तु-निर्माण में ध्यान देने योग्य दूसरी बात है घटना-सम्बन्धी। घटना की दृष्टि से एकांकी की वस्तु, नाटक की वस्तु से, भिन्न होती है। नाटक की वस्तु में कई घटनाओं—मुख्य तथा प्रासंगिक—का समावेश रहता है, पर एकांकी में एक ही घटना, एक ही समस्या, एक ही नाट्य प्रश्न विचार की प्रधानता रहती है। उसमें प्रासंगिक घटना, समस्या अथवा विचार को स्थान नहीं दिया जाता और यदि आवश्यकतावश दिया भी जाता है तो दोनों दृष्ट-शक्ती की भाँति एक-दूसरे से मिले रहते हैं। इस प्रकार कला की दृष्टि से एकांकी-लेखक की वस्तु के

अनेक भागों पर कड़ा नियंत्रण रखना पड़ता है। वस्तु के जो-जो अंग और जो-जो स्थान वह चुनता है उन पर उसका पूरा अधिकार रहता है और उनमें ऐक्य तय समंजस्य स्थापित करता हुआ वह आगे बढ़ता है।

वस्तु-निर्याण में तीसरी ध्यान देने योग्य बात है दर्शकों का ध्यानाकर्षण। वस्तुतः वस्तु के विभिन्न अंगों में ऐक्य और समन्वय के पश्चात् इसी का महत्त्व है और इसकी स्थापना तभी हो सकती है जब उसमें विस्मय और संशयपूर्ण अन्त का विधान हो। कहने का तात्पर्य यह कि दर्शक आरंभ से ही विस्मय, कौतूहल और संशय के पाश में इतना जकड़ दिया जाय कि अन्त तक उसका छुटकारा न हो सके और एकांकी के पटाक्षेप के पश्चात् भी उसकी आत्मा विस्मय, संशय और उद्दिग्भता के सागर में डूबती-उठती रहे। इसमें सन्देह नहीं कि यह कार्य कठिन है। कथानक चुनना सरल है, वस्तु-समन्वय भी सरल है, पर दर्शक के मानस में विस्मय के प्रसार-द्वारा उसका ध्यानाकर्षण देढ़ी खीर है। सभी दर्शकों का एक-सा मानसिक स्तर नहीं होता। वे एक ही विस्मय-भाष से सामान्य रूप से प्रभावित नहीं होते। कोई भावात्मक संशय से प्रभावित होता है तो कोई घटनात्मक संशय से। किसी को तार्किक संशय प्रिय है तो किसी को कल्पनात्मक संशय। ऐसी स्थिति में सब को समान रूप से प्रभावित करना असंभव है। देखा गया है कि घटनात्मक संशयवाले एकांकी प्रायः साधारण स्थिति के लोगों को और भावात्मक, तार्किक तथा कल्पनात्मक संशयवाले परिष्कृत मस्तिष्क के लोगों को प्रिय होते हैं। ऐसी दशा में वह एकांकी कभी लोकप्रिय न होगा जिसका वस्तु-निर्माण कल्पना और तर्क के आधार पर होता है। 'लोकप्रियता के लिए घटनाओं का चक्रव्यूह चाहिए जिसमें पग-पग पर संशय और विस्मय का प्रसार हो।' इसका यह तात्पर्य नहीं कि एकांकी की वस्तु में कल्पना और तर्क का कोई स्थान ही नहीं है। वास्तव में एक उचित सीमा के भीतर ही इन दोनों के समावेश से वस्तु-

निर्माण में बड़ी सहायता मिलती है और घटनाओं का सौंदर्य बढ़ जाता है ।

अब प्रश्न यह है कि वस्तु को अपनी चरमसीमा तक पहुँचने के लिए किन-किन अवस्थाओं से गुजरना पड़ता है ? इस प्रश्न के उत्तर में कलाकारों ने वस्तु-निरूपण की चार अवस्थाएँ निर्धारित की हैं—(१) प्रवेश, (२) अन्तर्द्वन्द्व, (३) चरमसीमा और (४) अन्त । एकांकी का आरंभ बिना किसी भूमिका के होता है । ऐसी दशा में एकांकीकार को एकांकी की धृष्टभूमि, उसकी स्थिति तथा उसके पात्रों के सम्बन्ध में दर्शकों को शक्ति-से-शक्ति, संक्षेप में, परचय दे देना पड़ता है । इसके साथ ही वह उन समस्त प्रासंगिक बातों का भी संकेत रूप में उल्लेख कर देता है जो एकांकी में स्पष्ट रूप से तो नहीं बतायी गयी हैं, पर उनकी छाया संपूर्ण एकांकी पर पड़ी है । यही एकांकी, नाटक से भिन्न हो जाता है । 'एकांकी के प्रारंभिक वाक्य में ही कौदल और विलास की अपरिमित शक्ति भरी रहती है । उसका कथानक बड़ी तीव्रता से अग्रसर होता है और उसका प्रत्येक भाव घटना को घनीभूत करता हुआ गूढ़ कौदल के साथ चरमसीमा में चमक उठता है ।' अपने इस उद्देश्य-सिद्धि के लिए एकांकीकार प्रायः तीन युक्तियों से काम लेता है । वह या तो रंग-संकेतों-द्वारा एक ऐसे कौदलपूर्ण वातावरण की सृष्टि करता है जिसके अनुभव-मात्र से दर्शक उसकी ओर आकृष्ट हो जाते हैं या फिर वह मूक अभिनय करता है । एक तीसरी युक्ति और है और वह है संवाद-द्वारा वातावरण की सृष्टि । संवाद जितना ही रोचक और बोधगम्य होगा, एकांकी के प्रति दर्शकों का ध्यान उतना ही अधिक आकृष्ट होगा ।

वस्तु-निर्माण की दूसरी अवस्था अन्तर्द्वन्द्व से आरंभ होती है । प्रवेश के पश्चात् यही एकांकी का महत्वपूर्ण स्थल है । इस स्थल के निरूपण में द्विगम्य और संशय के बीजारोपण से एकांकी गतिशील हो जाता है । इसके अतिरिक्त दो परस्पर विरोधी स्थलों, विचारों अथवा

पात्रों के व्यंजनापूर्ण चित्रण से एकांकी की वस्तु का प्रसार होता है और वह दर्शकों को अपनी ओर आकृष्ट करने लगता है। ऐसी दशा में एकांकीकार को बड़ी सावधानी से अपनी लेखनी उठानी पड़ती है। उसे यह देखना पड़ता है कि उसके कथानक की वस्तु जटिल तो नहीं होती जा रही है। प्रायः यह देखा गया है कि इस अवस्था के निर्माण में जटिल वस्तु को शीघ्र मुलम्भने के लिए किसी नवीन पात्र को या तो जन्म देना पड़ता है या किसी पुराने पात्र को आत्महत्या के लिए विवश करना पड़ता है। एकांकी में ऐसी दोनों दशाएँ अस्वाभाविक हैं। एकांकीकार को इस प्रकार के दोषों से बचने के लिए पहले से ही सावधान रहना चाहिए। उसे अपनी कथा-वस्तु को चरमसीमा तक शीघ्र पहुँचाने की धुन में अपरिचित पात्रों की सृष्टि नहीं करनी चाहिए और यदि विवश होकर करनी ही पड़े तो उन्हें देर से रंगमंच पर नहीं लाना चाहिए। ऐसे दोषों का परिहार रहस्यात्मक संकेतों से हो सकता है। अन्तर्द्वन्द्व के चित्रण में जितने अधिक स्वाभाविक रहस्यात्मक संकेतों से काम लिया जाय उतना ही अधिक एकांकी सफल होगा।

इस संबंध में यह भी विचारणीय है कि प्रवेश और अन्तर्द्वन्द्व की अवस्थाओं में समय का अन्तर होना चाहिए अथवा नहीं? यदि इस प्रश्न का संक्षेप में उत्तर दिया जाय तो कहा जा सकता है कि 'नहीं'। वास्तव में एकांकी का क्षेत्र इतना संकुचित होता है कि प्रवेश की अवस्था समाप्त होते ही अन्तर्द्वन्द्व की अवस्था आरंभ हो जाती है और व्यो ही दोनों का मिश्रण होता है त्यों ही तीसरी अवस्था—चरमसीमा का सूत्रपात हो जाता है। इस अवस्था में द्वन्द्व एक ऐसे अत्यन्त ऊँचे स्तर पर आ जाता है जहाँ भावों का चरम विकास होता है। कहने का तात्पर्य यह कि इस अवस्था के आगे एकांकी में भावों के प्रसार के लिए अवसर ही नहीं रहता। ऐसी दशा में एकांकीकार को बड़े स्वाभाविक ढङ्ग से प्रथम दोनों अवस्थाओं—प्रवेश और अन्तर्द्वन्द्व—से होते हुए अपनी कथा-वस्तु को इस सीमा तक पहुँचाना चाहिए। उसे यह स्मरण रखना

चाहिए कि एकांकी में एक भाव, एक विचार की ही प्रधानता होती है। अतः जहाँ अनेक भाव हों वहाँ उसे उनमें से केवल एक ही महत्वपूर्ण भाव को अग्रसर करना चाहिए। यदि अनेक भाव उच्च स्तर पर आने के लिए संघर्षशील होंगे तो एकांकी का उद्देश्य नष्ट हो जायगा और उसके प्रभाव में बाधा उपस्थित होगी।

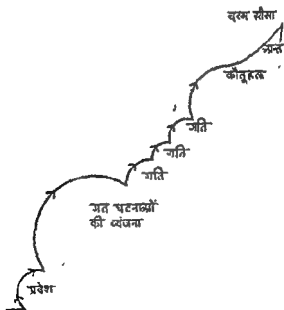
पाश्चात्य एकांकीकारों ने चरमसीमा के दो रूप तैयार किये हैं—आन्तरिक और बाह्य। आन्तरिक में भावों की प्रधानता होती है और बाह्य में घटनाओं की। कभी-कभी दोनों का समन्वय भी हो जाता है और हमारी समझ से यही चरमसीमा का उत्कृष्ट रूप है। जैसा कि पहले कहा जा चुका है, भावोत्कर्ष परिष्कृत मस्तिष्कधालों को प्रिय होता है, और घटनात्मक उत्कर्ष सर्वसाधारण को अपनी ओर आकृष्ट करता है। यदि चरमसीमा तक पहुँचते-पहुँचते दोनों का समन्वय हो जाय तो विस्मय का अन्त हो जाता है और एकांकी दोनों वर्गों के लिए समान रूप से प्रिय हो जाता है।

वस्तु-निर्माण की चौथी और अन्तिम अवस्था है—अन्त। इस अवस्था में दर्शक सम्पूर्ण वस्तु की गुत्थियों को सुलझी हुई दशा में देखता है। इसलिए यहाँ घटनाओं का विस्तार अनावश्यक और अवचि-कर है। एकांकी की यह अवस्था इतनी आकस्मिक होती है कि उत्कर्ष और उपकर्ष के बीच कितना समय बीता—यह बताना कठिन हो जाता है। एक प्रकार से उत्कर्ष में ही उपकर्ष का अवसान एकांकी की आत्मा के अनुकूल पड़ता है। पाश्चात्य नाट्य-कला की दृष्टि से यह अवसान कभी सुखान्त होता है और कभी दुःखान्त। दुःखान्त हमारी संस्कृति और सम्पत्ता के अनुकूल नहीं है। ऐसी दशा में हमें सुखान्त एकांकियों की रचना की ओर ही अग्रसर होना चाहिए।

वस्तु-निर्माण के सम्बन्ध में अब तक जो बातें बतायी गयी हैं उनसे यह स्पष्ट है कि उक्तकी चारों अवस्थाओं—प्रवेश, अन्तर्द्वन्द्व, चरम-सीमा और अन्त—में सामंजस्य का होना परम आवश्यक है। प्रवेश

की अवस्था में विस्मय, अन्तर्द्वन्द्व की अवस्था में संशय, उत्कर्ष की अवस्था में द्वन्द्व का वेग और अन्त की अवस्था में द्वन्द्व का स्वाभाविक, पर आफसिमक दृष्टि से अन्त जितना ही सामंजस्यपूर्ण होगा उतना ही एकांकी कला की दृष्टि से सफल और भेष्ठ होगा। एकांकी-रचना में लेखक को इस बात का सदैव ध्यान रखना चाहिए कि कहाँ, किस स्थल पर, किस घटना पर, किस संवाद पर तथा किस प्रभाव पर उसका अंत होना चाहिए। एकांकी की आत्मा के निकट आने का यही रहस्य है।

डा० रामकुमार वर्मा ने हिन्दो-एकांकी की गति-विधि का जो चित्र अपनी 'रेशमी ढाई' में दिया है वह इस प्रकार है :—



* एकांकी की गति

एकांकी के इस गति-विधि के संबंध में उनका मत है कि 'प्रवेश कुतूहलता की वक्रगति से होता है। घटनाओं की व्यंजना उत्सुकता से लम्बी हो जाती है। फिर घटना में गति की तरंगें आती हैं जो कुतूहलता से खिंचकर चरमसीमा में परिणत हो जाती हैं। चरमसीमा के बाद ही एकांकी नाटक की समाप्ति हो जानी चाहिए, नहीं तो समस्त कथानक फीका पड़ जाता है।'

(३) चरित्र-चित्रण—अथ चरित्र-चित्रण पर विचार कीजिए। आधुनिक नाट्यशास्त्र के अनुसार चरित्र-विकास में दो उपादानों से विशेष सहायता मिलती है—एक तो गौण पात्रों से और दूसरी प्राकृतिक व्यापारों से। नाटक के अन्तर्गत हम नायक-नायिका आदि के सम्बन्ध में बता चुके हैं। यहाँ इतना ही बताना शलभ होमा कि एकांकी में नायक-प्रतिनायक की सृष्टि विशेषतः ऐसे अवसरों पर की जाती है जहाँ प्रेम का बाह्य संघर्ष प्रस्तुत करना रहता है, अन्यथा इसकी आवश्यकता नहीं पड़ती। केवल नायक अथवा नायिका से ही एकांकी का पूरा ढाँचा खड़ा हो जाता है। प्रधान पात्र के अतिरिक्त सभी पात्र गौण होते हैं और वे प्रधान पात्र से संबंधित नाटकीय वस्तु को विकसित करने में ही सहायक होते हैं। ये चार प्रकार का कार्य करते हैं—(१) उत्तेजक, (२) माध्यम, (३) सूचक और (४) प्रभाव-व्यंजक। ऐसे गौण पात्र जो कथा-सूत्र को उत्तेजित करके उसे आगे बढ़ाते हैं, उत्तेजक होते हैं। माध्यम पात्र से तात्पर्य उस पात्र से है जो प्रधान पात्र के मनोगत भावों को 'स्वगत' होने से रोकता है। आजकल नाटक में 'स्वगत' का प्रयोग अस्वाभाविक माना जाता है। ऐसी दशा में मित्र आदि के रूप में एक ऐसे पात्र की कल्पना की जाती है जो प्रधान नायक के मनोगत भावों को व्यक्त करता चलता है। सूचक ऐसे पात्र होते हैं जो नाटकोपयोगी कोई सूचना देते हैं अथवा पिछली किसी घटना की याद दिलाकर कथा को गतिशील बना देते हैं। माध्यम सूचक का भी कार्य कर सकता है, पर ऐसा उभी होता है जब पात्रों की संख्या कम करनी हो।

प्रभाव-व्यंजक ऐसे गौण पात्र होते हैं जो कहीं रहस्यमय संकेत, इंगित अथवा भूमिका की भाँति अकस्मात् उपस्थित होते हैं और एकांकी के प्रभाव को कुछ-का-कुछ रूप दे देते हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि इन पात्रों की सहायता से प्रधान पात्र के चरित्र-विकास में बड़ी सहायता मिलती है। कुशल एकांकीकार इनका उपयोग बड़ी सावधानी और कलात्मक ढङ्ग से करते हैं।

चरित्र-विकास में प्राकृतिक व्यापारों से भी सहायता ली जाती है। उत्तेजक के लिए कोई भी उद्दीपक सामग्री हो सकती है। तार, फल, फूल, पत्र आदि किसी से भी प्रधान नायक उत्तेजना ग्रहण करके वस्तु-विस्तार कर सकता है। इसी प्रकार वस्तुओं, अथवा संवादों-द्वारा माध्यम का काम लिया जा सकता है। जैसा कि पहले ज़रूरी जाना चुका है माध्यम, सूचक हो सकता है, पर सूचक माध्यम नहीं होता। बहुत से ऐसे पदार्थ हैं जिनसे भाविष्य में होनेवाली बातों का संकेत मिलता है। इसके साथ ही ऐसे भी पदार्थ अथवा प्राकृतिक व्यापार हैं जिनसे भूतकालीन बातों का भी परिचय मिलता है। प्रभाव-व्यंजक पात्रों की भाँति पदार्थ भी प्रभाव-व्यंजक होते हैं जो अकस्मात् अपनी उपस्थिति से एकांकी के प्रभाव को कुछ-का-कुछ रूप दे देते हैं। संक्षेप में, एकांकी में ऐसे उपादान आसानी से मिल सकते हैं जिनके कारण उसमें गति आती है और प्रधान पात्र के चरित्र-विकास में सहायता मिलती है।

उपर्युक्त पंक्तियों में चरित्र-विकास के जिन उपादानों पर विचार किया है उन्हें प्रयोग में लाते समय यह स्मरण रखना चाहिए कि चरित्र-चित्रण जितना ही स्वाभाविक, निष्पक्ष सहानुभूतिपूर्ण, देश-काल के अनुरूप और मनोवैज्ञानिक होगा उतना ही अधिक एकांकी सफल होगा। एकांकी में नायक का व्यक्तित्व अन्य पात्रों के व्यक्तित्व की अपेक्षा सर्वथा भिन्न होता है। उसका स्वत्व और उसके उत्तरदायित्व की सीमा भी पृथक् होती है। ऐसी दशा में नायक और गौण पात्रों के पारस्परिक

में कथोपकथन ही एकांकी का सर्वस्व है। इसी के सफल निर्वाह पर एकांकी उद्देश्यपूर्ण होता है। इसी के द्वारा उसकी चारों अवस्थाएँ—प्रवेश, अन्तर्द्वन्द्व, उत्कर्ष और अपकर्ष—खमने आती हैं और पात्रों के चरित्र-विकास में सहायता प्रदान करती हैं। संक्षेप में, यही एकांकी का प्राण और यही उसकी आत्मा है। अतः यह जितना स्पष्ट, जितना मार्मिक, जितना स्वाभाविक और जितना प्रभावपूर्ण तथा मुलमा हुआ होगा उतना ही एकांकी सजीव, गतिमय और कला की दृष्टि से परिपूर्ण होगा।

संवाद का प्रधान गुण है प्रभावोत्पादकता। यदि संवाद स्थायी प्रभाव नहीं डालता तो दर्शक अछूता रहेगा और एकांकी के किसी भी अंग की पुष्टि नहीं होगी। ऐसी दशा में एकांकीकार को बड़ी सावधानी से संवाद-रचना की ओर अग्रसर होना चाहिए। उसे अपने संवाद के प्रत्येक शब्द को नाप-तौलकर, तथा एकांकी की आत्मा के अनुरूप सँघि में ढालकर स्थान देना चाहिए और अपनी भाषा तथा अपने भावों पर पूरा नियंत्रण रखना चाहिए। एकांकी का वस्तु-क्षेत्र नाटक के वस्तु-क्षेत्र की अपेक्षा संकुचित होता है। ऐसी दशा में एकांकी की भाषा अत्यन्त सुव्यवस्थित, सुवचिपूर्ण, सयत, प्रसाद-गुण-युक्त और साधारण बोल-चाल से कुछ उठी हुई होनी चाहिए। थोड़े में अधिक कहने की कला एकांकी के संवाद का मूलधार है। साथ ही उसका कोई-न-कोई प्रयोजन होना आवश्यक है। प्रयोजन-हीन संवाद का एकांकी में कोई स्थान नहीं है। संवाद के तीन ही प्रयोजन हैं—वह वस्तु की प्रगति, चरित्र के विकास और भावों के स्पष्टीकरण एवं उनको गंभीर बनाने में सहायक होता है। यदि उससे ये तीनों प्रयोजन सिद्ध नहीं होते तो उसका कोई मूल्य ही नहीं है। एकांकी का मुख्य कार्य है—जीवन के किसी एक स्थल अथवा अनुभव को स्पष्ट और प्रभावोत्पादक बनाना। लेखक यदि अपनी संवाद-कला-द्वारा सफलतापूर्वक इस उद्देश्य की पूर्ति कर देता है तो संपूर्ण एकांकी अनुप्राणित और स्पंदित हो उठता है। नीरस, गतिहीन

और हास्य, व्यंग्य, श्लेष आदि से रहित संवाद एकांकी रचना में आकार-वृद्धि के अतिरिक्त कोई महत्त्व नहीं रखते ।

(५) शैली—शैली एकांकीकार की अपनी वस्तु है, उसके भाव-प्रकाशन का मुख्य मार्ग है । इसी से उसकी प्रतिभा, उसकी कला, उसकी निरीक्षण-शक्ति, उसकी क्षमता और उसके व्यावहारिक ज्ञान का यथेष्ट एवं वास्तविक परिचय मिलता है । इसी के द्वारा हम उसकी आत्मा का दर्शन करते हैं और उसे सहस्रों के बीच शीघ्र पहचानने में समर्थ होते हैं । लेखक और पाठक के बीच शैली ही एक ऐसा माध्यम है जो अमरत्यक्ष रूप से दोनों में एक-दूसरे के प्रति भेदा, प्रेम और सहानुभूति की सृष्टि करता है और उनके पारस्परिक सम्बन्ध को स्थायित्व प्रदान करता है । अतः एकांकी-रचना में शैली का भी महत्त्व-पूर्ण स्थान है ।

हम बता चुके हैं कि शैली का संघर्ष मुख्यतः लेखक के व्यक्तित्व से होता है । ऐसी दशा में उसके सिद्धान्तों का निरूपण अपूर्ण ही रहता है । सुविधा की दृष्टि से उसके दो रूप हो सकते हैं—बाह्य और आन्तरिक । एकांकी-रचना में शैली के बाह्य रूप का सम्बन्ध उसकी कथा-वस्तु, उसकी पात्र-कल्पना, उसकी संवाद-योजना, उसकी उद्देश्य-स्थापना, उसकी प्रभाव-व्यञ्जकता और उसकी भाषा से होता है । इस दृष्टि से उसके, एक नहीं, अनेक भेद हो सकते हैं । आन्तरिक दृष्टि से एकांकी की शैलीयाँ दो प्रकार की होती हैं । एक है विकास की शैली और दूसरी है उद्घाटन की शैली । इन दोनों में से किसी एक का आरंभ एकांकी की वस्तु में प्रवेश के पश्चात् गति आने पर होता है । प्रथम शैली के अनुसार एक कम्प्लैट उतार-चढ़ाव के सहारे घटना अथवा चरित्र अपनी चरमसीमा तक पहुँचता है और अन्त में उसका संपूर्ण रहस्य उद्घाटित होता है । दूसरी शैली में विकास का कोई क्रम नहीं होता । उसमें घटनाओं अथवा विचारों की तहें खुलती चलती हैं और उनका अन्त कहीं पर भी आकर हो जाता है । इस प्रकार पहली विकास-

प्रधान है, दूसरी व्याख्या-प्रधाना । पहली के द्वारा जहाँ हमारी जिज्ञासा अनुप्राणित होकर पुष्ट हो जाती है, वहाँ दूसरी के द्वारा उसके परितोष का कोई निश्चित साधन नहीं है । वह प्रायः बीच में ही उलझी रह जाती है । इस प्रकार पहली में वस्तु-कौशल है और दूसरी में मनोविरले-यण की शक्ति । इन दोनों शैलियों के अनुचार हिन्दी में दो प्रकार के एकांकी मिलते हैं—एक तो विकासवाले और दूसरे संघर्षवाले । जिस प्रकार बीज धीरे-धीरे विविध प्राकृतिक तत्वों से पोषक सामग्री ग्रहण करता हुआ वृक्ष का रूप धारण कर लेता है उसी प्रकार विकास-वाले एकांकियों में नाटकीय तत्वों से शक्ति संचय करती हुई घटना आगे बढ़ती है और अपनी गति को चरितार्थ एवं दर्शकों की जिज्ञासा को तृप्त करने के लिए अनेक उपादानों और दृश्यों का सदाश लेती चलती है । ऐसी दशा में उसमें गहरी संघर्ष के लिए स्थान नहीं रहता । सेठ गोविन्ददास तथा डा० रामकुमार वर्मा के एकांकी प्रायः इसी शैली में निरूपित हुए हैं । इसके विरुद्ध भुवनेश्वर के एकांकी 'संघर्ष' की शैली में लिखे गये हैं । संघर्षवाले एकांकियों में संघर्ष स्पष्ट दिखायी भी देता है । उनमें दो पात्र गुँथे हुए, एक-दूसरे पर धात-प्रतिधात करते हुए चलते हैं । यहाँ यह स्पष्ट कर देना उचित होगा कि इस संघर्ष से तात्पर्य चारित्रिक द्वन्द्व से नहीं है । चारित्रिक द्वन्द्व व्यक्तिगत होता है और यह विकासवाले एकांकियों में भी रह सकता है । संघर्षवाले एकांकियों में पात्रों का द्वन्द्व होता है, चारित्रिक द्वन्द्व नहीं । ऐसे एकांकी प्रायः बिना चरमोत्कर्ष (क्लाइमैक्स) के होते हैं । इससे यह भी स्पष्ट है कि एकांकी-रचना में चरमोत्कर्ष का होना अनिवार्य नहीं है । कलाकार अपनी सूक्ष्म-भूम्, अपनी प्रतिभा और अपनी कला के समुचित प्रयोग से उसकी उपेक्षा भी कर सकते हैं । सेठ गोविन्ददास ने दोनों प्रकार के प्रयोग बड़ी सफलता पूर्वक किये हैं । उनका 'स्पर्द्धा' एकांकी बिना क्लाइमैक्स का है ।

(६) चरमोत्कर्ष—अब हम एकांकी के अन्तिम तत्त्व पर आते हैं । यह

है उसका उद्देश्य। प्राचीन नाट्यशास्त्र के अनुसार रूपक और उतर-रूपक की रचना किसी उद्देश्य-विशेष से नहीं होती थी, पर आज पश्चात्त्य विचार-धारा के प्रभाव से हमारी साहित्यिक मान्यताओं में अन्तर आ गया है और हमारी रचनाएँ उद्देश्य होने लगी हैं। एकांकी भी उद्देश्य रचना है। उसके कई उद्देश्य हो सकते हैं। नीति, राजनीति, धर्म, देश-भक्ति, विरह-वन्धुत्व, मानवता, जीवन-दर्शन, सामयिक समस्याएँ आदि कोई भी विषय चुनकर एकांकीकार अपने उद्देश्य की घोषणा कर सकता है, पर उसका वास्तविक उद्देश्य मानव-जीवन का आदर्श एवं पथार्थ चित्रण हो है जिसके द्वारा वह असत्य पर सत्य की, अन्याय पर न्याय की, अधर्म पर धर्म की विजय दिखाता है। मानव में सत्-असत् जल और मिथी की भाँति घुले-मिले हैं। उसके हृदय में परस्पर विरोधी एवं विपरीत अन्तः वृत्तियाँ भी पायी जाती हैं। कभी उसमें सत् की प्रधानता होती है, कभी असत् की। एक ही मनुष्य में देश, काल और परिस्थिति के कारण वे बदला भी करती हैं। ऐसी दशा में एकांकीकार अपने प्रत्यक्षानुभव के आधार पर अपनी रचना का उद्देश्य स्थिर करता है और उसे अपनी कला की धाराद पर बढ़ाकर इतना आकर्षक और मोहक बना देता है कि दर्शकों पर उसका गहरा प्रभाव पड़ता है। आज हिन्दी में जितने एकांकी लिखे जा रहे हैं वे जीवन की कोई-न-कोई समस्या ही लेकर हमारे सामने आ रहे हैं।

एकांकी के तत्वों के संघर्ष में अभी जो कुछ कहा गया है उससे यह समझ में आ गया होगा कि उसका क्षेत्र, विषय और नाट्य-विधान अधिक विस्तृत और व्यापक है। उसमें विषय की एकता के साथ-साथ प्रभाव की एकता तथा वातावरण की एकता होना परम आवश्यक है। विषय की एकता होने पर भी यदि घटनाओं के प्रभाव में एकरसता न हुई, और भिन्न-भिन्न घटनाओं का दर्शकों पर भिन्न-भिन्न प्रभाव पड़ा तो एकांकी का उद्देश्य विफल हो जाता है। उद्देश्य की सफलता के लिए प्रभाव-रस्य अनिवार्य है। इसी के साथ वातावरण की एकता भी

वांछनीय है। एकांकी में उद्देश्य की ओर अभिसर करनेवाले जो उपकरण होने हैं उन पर वातावरण की एकता का विशेष प्रभाव पड़ना है। इस प्रकार विषय, प्रभाव और वातावरण का जब पूरी तरह गठबंधन हो जाना है और उनका सम्मिलित प्रभाव प्रधान पात्र पर पड़ता है तब एकांकी अपने चर्मोत्कर्ष पर पहुँचता है।

अब प्रश्न यह है कि हिन्दी-एकांकी का वर्गीकरण किस आधार पर किया जाय ? यह तो निर्विवाद है कि नाट्य-कला एकांकी के भेद की यह परम्परा हमें अँगरेजी से मिली है और अभी इसका साहित्य अपने निर्माण-काल में है। ऐसी दशा में हमें अब तक जो एकांकी उपलब्ध हैं हम उनके आधार पर ही केवल शैली, विषय और मूल-वृत्ति के अनुसार उनका वर्गीकरण कर सकते हैं।

१—शैली के अनुसार एकांकी के भेद

पाश्चात्य नाटककारों ने शैली के अनुसार एकांकी के मुख्यतः दो भेद किये हैं—(१) सुखांत और (२) दुखांत। सुखांत की शैली हमारी नाट्य-परम्परा के अनुकूल है, पर दुखांत पाश्चात्य नाट्य-साहित्य की देन है। हिन्दी में अभी इस प्रकार के एकांकी कम मिलते हैं। इन दो भेदों के अतिरिक्त आठ भेद और भी किये जा सकते हैं जो इस प्रकार हैं:—

(१) सरल शैली के एकांकी—इस शैली के अन्तर्गत एकांकीकार केवल उतना ही कहता है जिनसे उसका उद्देश्य सिद्ध हो जाता है। वह कथन की यकता में नहीं, कथन की सरसता एवं सरलता में विश्वास करता है और साधारण परिस्थितियों से अपने कथानक का चयन करता है। डा० रामकुमार वर्मा का परीक्षा सरल शैली में लिखा गया है।

(२) गम्भीर शैली के एकांकी—इस शैली के अन्तर्गत एकांकीकार गम्भीर विषयों का प्रतिपादन गम्भीर भाषा में करता है। विचारा-

त्मक और दार्शनिक एकांकी इसी शैली में लिखे जाते हैं। महुजी का धूम शिखा इसी शैली में लिखा गया है।

(३) व्यंगात्मक शैली के एकांकी—इस शैली के अन्तर्गत एकांकीकार जो कुछ कहना चाहता है उसे ऐसे शब्दों में कहता है जिसे एक दूसरी ही ध्वनि निकलती है। इस शैली में व्यंग, कटाक्ष, झुटीलापन, उक्ति-वैचित्र्य, वाक्-वेदग्ध होता है। मुबनेश्वर का स्ट्राइक इसी शैली में लिखा गया है।

(४) हास्यात्मक शैली के एकांकी—इस शैली के अन्तर्गत एकांकीकार हास्य और विनोद की सृष्टि करता है। भगवतीचरण वर्मा का सबसे बड़ा आदमी इसी शैली में लिखा गया है।

(५) भावात्मक शैली के एकांकी—इस शैली के अन्तर्गत एकांकीकार अनुभूति तथा कल्पना प्रधान कथानकों को एकांकी का रूप देता है। इसमें पथ की प्रधानता रहती है और पात्र प्रायः देवता होते हैं। हमारे साहित्य में इस शैली के एकांकी कम लिखे गये हैं। इस शैली पर पार्श्वनाट्य-कला का विशेष प्रभाव है। उदयशंकर भट्ट का विश्वामित्र भावात्मक शैली में लिखा गया है।

(६) गीतात्मक शैली के एकांकी—इस शैली के अन्तर्गत एकांकीकार अनुभूति तथा कल्पना-प्रधान कथानकों को एकांकी का रूप देता है। यह आदि से अन्त तक पद्यात्मक रचना होती है और इसमें दृश्यों का अभाव-सा रहता है। महुजी भी का मत्स्यगंधा इसी शैली में लिखा गया है।

(७) प्रतीक-आत्मक शैली के एकांकी—इस शैली के अन्तर्गत एकांकीकार अमूर्त को मूर्त रूप देकर कल्पना एवं अनुभूति के आधार पर कथानकों की सृष्टि करता है और फिर उन्हें एकांकी का रूप देता है। यह शैली अत्यन्त पुष्ट, गंभीर और चिन्तारशील होती है। प्रसादजी का एक घंटा इसी शैली में लिखा गया है।

(८) आलोचनात्मक शैली के एकांकी—इस शैली के अन्तर्गत

एकांकीकार अपने को जीवन का आलोचक समझकर उसकी दुर्बलताओं का उद्घाटन करते हैं। ऐसा करने में वे न तो किसी समस्या की सृष्टि करते हैं और न किसी आदर्श की स्थापना। यथार्थ का चित्रण भी उनका उद्देश्य नहीं होता। वर्तमान जीवन में जो हो रहा है, उसी को प्रकाश में लाना उनका एकमात्र ध्येय होता है। इस ध्येय की पूर्ति के लिए वे ऐसे कथानकों की सृष्टि करते हैं जो कल्पित होते हुए भी यथार्थ जगत् से सम्बन्धित होते हैं। इसके दो रूप हैं—एक विवेकात्मक और दूसरा भावुकात्मक। विवेकात्मक की रचना तर्क-प्रधान होती है। उसमें बुद्धि-विलास रहता है और प्रत्येक समस्या बुद्धि की तुला पर तौली जाती है। भावुकात्मक में तर्क का अभाव रहता है। उसमें घटना विश्लेषित होकर स्वयं लाछिन और आलम्बित हो जाती है। भावुकता का अंश उसमें अधिक रहता है।

(९) समस्या-प्रधान शैली के एकांकी—इस शैली के अन्तर्गत एकांकीकार वर्तमान काल की समस्याओं को कथानक का रूप देकर जनता का ध्यान उनकी ओर आकृष्ट करते हैं। ऐसी समस्याएँ मुख्यतः तीन प्रकार की होती हैं—सामाजिक, राजनीतिक अथवा यौन-सम्बन्धी। सफल एकांकीकार देश, काल और परिस्थिति के अनुकूल अपनी संरुति एवं सभ्यता का ध्यान रखते हुए ही इन समस्याओं पर विचार करते हैं और उनका निर्णय या तो स्वयं करते हैं, या उसका भार समाज के कर्तुधारों पर छोड़ देते हैं।

(१०) चारित्रिक शैली के एकांकी—इस शैली के अन्तर्गत एकांकीकार का उद्देश्य किसी व्यक्ति का विशेष रूप से चरित्र-चित्रण करना होता है। यह घटना-प्रधान एकांकी से भिन्न होता है। सेठ गोविन्ददास का अधिकार लिप्सा चारित्रिक एकांकी का सफल उदाहरण है।

(११) संवादात्मक शैली के एकांकी—इस शैली के अन्तर्गत एकांकीकार संवाद-रूप में अपने कथानक को प्रस्तुत करते हैं। अँगरेजी

के मोनोड्रामा भी इसी प्रकार के होते हैं। सेठ गोविन्ददास का चतुष्पद इसी शैली में है।

(१२) घटना-प्रधान शैली के एकांकी—इस शैली के अन्तर्गत एकांकीकार की प्रवृत्ति पात्र की पात्रता की अपेक्षा घटना के तारतम्य की ओर अधिक रहती है और उसे वह तीन पृथक्-पृथक् रूपों में प्रस्तुत करने की चेष्टा करता है। इनमें से पहला रूप है सध्य-प्रदर्शक एकांकी का। इस प्रकार के एकांकी में एकांकीकार घटना-विशेष द्वारा संदेश देने अथवा निष्कर्ष निकालने की प्रवृत्ति से दूर रहकर जो देखता है और जो समझता है केवल उसे ही न्यायवतः प्रस्तुत कर देता है। सेठ गोविन्ददास का मानव-मन इसी शैली में लिखा हुआ एकांकी है। इसके विपक्ष है आदर्श मूलक एकांकी। यह घटना-प्रधान एकांकियों का दूसरा रूप है। इसमें एकांकीकार पुराण, इतिहास अथवा कल्पना-प्रसूत घटना-विशेष के आधार पर किसी आदर्श की स्थापना करता है। घटना-प्रधान एकांकी का तीसरा रूप हमें व्याख्यामूलक एकांकियों में मिलता है। इस प्रकार के एकांकियों के कथानक या तो पौराणिक कथाएँ होती हैं अथवा इतिहास-प्रसिद्ध घटनाएँ। एकांकीकार इन कथानकों को अपनी कला का विषय बनाकर नूतन सामाजिक दृष्टिकोण से उनकी व्याख्या करता है।

२—विषय के अनुसार एकांकी के भेद

नाटककारों के सामुख नाटक-रचना के लिए विषय की कमी नहीं रहती। मानव-जीवन से सम्बन्ध रखनेवाले प्रत्येक प्रकार के विषय उनके कथानकों के विषय बन सकते हैं। यहाँ विविध विषयों के अनुसार एकांकी के निम्न भेद हो सकते हैं :—

(१) पौराणिक एकांकी—हमारे देश की पौराणिक कथाओं में नाटकीय विषयों का अत्यन्त माण्डार है। इन कथाओं के आधार पर एकांकी-रचना का उद्देश्य प्राचीन संस्कृति और प्रार्थना सम्प्रदाय को

जीवित रखना है और उससे बराबर प्रेरणा ग्रहण करते रहना है। हम इसी दृष्टि से अपने पौराणिक ग्रन्थों का अध्ययन करते हैं और उन्हें साहित्यिक रूप देते हैं। हिन्दी में पौराणिक एकांकियों का यही महत्त्व है। डा० रामकुमार वर्मा का राजरानी सीता पौराणिक एकांकी का सफल उदाहरण है।

(२) ऐतिहासिक एकांकी—नाटककारों के सम्मुख पौराणिक कथाओं के अनिरिक्त ऐतिहासिक कथाओं का अमर कोष भी प्रस्तुत रहता है। ऐतिहासिक विषयों में राजाओं की जीवनी, उनके अनेक महत्त्वपूर्ण कार्य, उनका पारिवारिक, सामाजिक तथा राष्ट्रीय और वैयक्तिक जीवन; सामन्तों, वीरों, नेताओं और मुबारकों के त्याग की कहानियाँ, तथा इसी प्रकार की अन्य उयल-पुयल करनेवाली राजनीतिक घटनाएँ ऐतिहासिक एकांकियों के लिए सामग्री उपस्थित कर सकती हैं। एक कुशल एकांकीकार ऐसी ही सामग्री को कथानक का रूप देकर जब उसे रंगमंच पर प्रदर्शित करता है तब दर्शक का हृदय अपने देश के भूतकालीन गौरव से अनुप्राणित हो उठता है और उसमें राष्ट्रीय भावना का उदय होता है। ऐतिहासिक एकांकी का यही लक्ष्य है। डा० रामकुमार वर्मा का शिवाजी ऐतिहासिक एकांकी का सफल उदाहरण है।

(३) सामाजिक एकांकी—सामाजिक आचार-विचार, रीति-रिवाज तथा रहन-सहन ने भी नाटक-रचना के लिए यथेष्ट विषय प्रस्तुत किये हैं। इन विषयों का उद्देश्य है सामाजिक गुत्थियों को सुलझाना और उनके प्रति जनता को सचेत करना। इस दृष्टि से समस्त सामाजिक विषयों के दो रूप हो सकते हैं—एक तो सामाजिक व्यवस्था-संबंधी और दूसरा सामाजिक समस्या-संबंधी हिन्दी-नाटककारों ने इन दोनों क्षेत्रों में विशेष सफलता प्राप्त की है। उन्हें जहाँ एक ओर सामाजिक व्यवस्था की तीव्र आलोचना द्वारा समाज को जागरित किया है वहीं कुछ ऐसी नवीन समस्याओं की ओर भी उनका ध्यान आकृष्ट किया है जिनका सुलझाना अत्यन्त आवश्यक हो गया है। उदयशंकर मट्ट का स्त्री का हृदय इसका सफल उदाहरण है।

(४) राजनीतिक एकांकी—इस प्रकार के एकांकियों का विषय राजनीति होता है और इसके अन्तर्गत उन समस्त विचारों तथा घटनाओं को स्थान दिया जाता है जो जनता के राजनीतिक जीवन को समय-समय पर प्रभावित करते रहते हैं। वर्तमान राष्ट्रीय जीवन में पूँजीपतियों, अमजीवियों और किसानों आदि की समस्याएँ इतनी घर कर गयी हैं कि साहित्य में हम उनकी उपेक्षा ही नहीं कर सकते। इसी प्रकार युद्ध आदि ने भी साहित्य के विभिन्न अंगों को प्रभावित किया है। ऐसी दशा में भिन्न-भिन्न पार्श्वों की सृष्टि हुई है और उनमें अपने अस्तित्व के लिए संघर्ष चल रहा है। फलतः आज हम अपने साहित्य में पूँजीवाद के विरुद्ध साम्यवादी आदर्शों का प्रचार, तानाशाही के विरुद्ध जनतंत्र की घोषणा, हिंसा के विरुद्ध अहिंसा का प्रचार, साम्राज्यवाद के विरुद्ध जनतंत्र के आदर्शों का प्रचार, युद्ध के विरुद्ध शान्ति का प्रचार तथा इसी प्रकार अनेकानेक विषयों को जब हम एकांकी के माध्यम से जनता के सामने प्रस्तुत करते हैं तब हम उन्हें राजनीतिक प्रचारात्मक एकांकी कहते हैं। इस प्रकार के एकांकियों की रचना में एकांकीकार को निष्पक्ष होकर और अपने व्यक्तिगत को सबसे दूर रखकर, प्रत्येक 'वाद' के आदर्शों की छानबीन करनी पड़ती है और तब उसे अपना निर्णय देना पड़ता है। हिन्दी में अभी ऐसे कलाकारों का अभाव है।

(५) दार्शनिक एकांकी—इस प्रकार के एकांकियों का विषय दर्शन अथवा अध्यात्म होता है और कल्पना अथवा अनुभूति के आधार पर उनके कथानक की सृष्टि की जाती है। उनमें आदि से अन्त तक शान्त रस रहता है और पात्र गंभीर और तत्त्वदर्शी होते हैं। हिन्दी में ऐसे एकांकी डा० रामकुमार वर्मा और सेठ गोविन्ददास के मिलते हैं।

(६) दृश्यात्मक एकांकी—इस प्रकार के एकांकियों के विषय दैनिक जीवन की साधारण घटनाएँ होती हैं—ऐसी साधारण घटनाएँ होती हैं जिनकी ओर साधारण मनुष्य की दृष्टि ही नहीं जाती और यदि जाती भी है तो अत्यंत धुँधले रूप में। एकांकीकार उन घटनाओं को

एक विशेष दृष्टिकोण से देखता है और उन्हें अभिनयात्मक रूप देकर उनकी ओर सर्वसाधारण को आकृष्ट करता है। डा० एस० पी० खन्ना का चौराहा इसी प्रकार का एकांकी है।

(७) मनोवैज्ञानिक एकांकी—इस प्रकार के एकांकियों का मुख्य उद्देश्य मनोविज्ञान के आधार पर मनुष्य की विचार-परम्परा का दिग्दर्शन कराना है। वास्तव में मनुष्य विचारशील होने पर भी अपने आपको भूला रहता है। ऐसी दशा में जब वह रंगमंच से अपने आन्तरिक विचारों की भाँकियाँ प्रस्तुत होते हुए देखता है सब वह जाग उठता है, चेतना-सम्पन्न हो जाता है और अपने आपको पहचानकर स्वयं अपना सुधार करने लगता है। हिन्दी में ऐसे एकांकी अभी कम लिखे गये हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि एकांकी, शैली और विषय की दृष्टि से, कई प्रकार के होते हैं जिनमें आपस में मौलिक भेद है। वास्तव में विभिन्न दृष्टियों से एकांकी के इतने रूप और इतने प्रकार हो सकते हैं कि यहाँ उन सब पर विचार ही नहीं हो सकता। एकांकी का क्षेत्र विस्तृत होता जा रहा है। रेडियो के प्रचार एवं प्रसार से उसे विशेष प्रोत्साहन मिला है और उसकी कला में भी परिवर्तन हुआ है। अभिनय और संवाद के क्षेत्र में नये-नये प्रयोग हो रहे हैं। छाया-अभिनय, मोनोग्रामा, फैंटेसी, प्रतीकात्मक एकांकी, गीति-नाट्य, भाव-नाट्य, नृत्य-नाट्य आदि नवीनतम प्रयोगों के ही परिणाम हैं। अभी इस दिशा में विशेष उल्लेखनीय कार्य नहीं हो पाया है, पर होगा अवश्य। यहाँ विद्यार्थियों की सुविधा की दृष्टि से हमने उनमें से अधिकांश को केवल उपर्युक्त दो ही वर्गों में विभाजित किया है।

एकांकी के जिन रूपों का उल्लेख उपर्युक्त पंक्तियों में हुआ है उनके अतिरिक्त रेडियो-एकांकी भी इस युग की एक नई रेडियो-एकांकी है। यह विज्ञान का चमत्कार है। इस चमत्कार के फलस्वरूप एकांकी की शैली और वस्तु में विशेष परिवर्तन हुआ है। इससे एकांकी की दो भिन्न-भिन्न धाराएँ हो गयी हैं

जिन्हें हम रेडियो-एकांकी और रंगमंचीय एकांकी कह सकते हैं। इन दोनों प्रकार के एकांकियों में निश्चित रूप से अन्तर है। रेडियो-एकांकी केवल ध्वनि पर अवलंबित रहते हैं। उनके अभिनेता हमारी आँखों के सामने नहीं आते। वे केवल शब्दों-द्वारा ही हमारा मनोरंजन और हमारे विचारों का परिमार्जन एवं पोषण करते हैं। रंगमंचीय एकांकी के अभिनेता हमारे सामने आते हैं और अपने शारीरिक, मुखज एवं दार्चिक अभिनयों-द्वारा हमारे जीवन और जगत् की क्रांतियाँ प्रस्तुत करते हैं। इस प्रकार रेडियो-एकांकी जहाँ केवल हमारी कर्णेंद्रिय के विषय हैं वहाँ रंगमंचीय एकांकी हमारी चक्षुर्द्रिय और कर्णेंद्रिय को समान रूप से एक साथ प्रभावित करते हैं। रेडियो-एकांकी में केवल संवाद होता है जिसका माध्यम है रेडियो-स्टेशन का माइक्रोफोन। दृश्य एकांकी की भाव-भंगिमा के स्थान पर इसमें स्वर-संक्रम अथवा स्वर-भेद का महत्वपूर्ण स्थान रहता है। उसी के आधार पर कार्य-शक्ति की कल्पना की जा सकती है।

रेडियो-एकांकी का एक रूप रेडियो रूपक—रेडियो फीचर भी है। इसमें नाटकीयता कम, पर वर्णन अधिक रहता है। इसमें जो बातें सम्भाषण-द्वारा प्रस्तुत नहीं की जा सकतीं उन्हें वर्णन-द्वारा प्रस्तुत करते हैं। रंगमंचीय एकांकी में संवाद और अभिनय—दोनों का समावेश रहता है। रेडियो-एकांकी से बहुतहीन लाभ उठा सकते हैं और रंगमंचीय एकांकी से बधिर। इसीलिए रेडियो-एकांकी को 'अधो का सिनेमा' कहा गया है।

हम अल्पज वक्ता जुके हैं कि संस्कृत-परम्परा में एकांकी का अभाव नहीं था। आगे चलकर कई कारणों से उनका हिन्दी-एकांकी विकास नहीं हो सका, पर उनका इतिहास तो है ही और उस इतिहास की अपनी मौलिक विशेषता है। वस्तुतः संस्कृत के हास और भारवेन्दु के आविर्भाव के बीच का समय इतना जोलाहलपूर्ण, अस्त-व्यस्त और असंयत है कि

वह संस्कृत-एकांकी-परम्परा के इतिहास और विकास में बाधक हो गया है। ऐसी दशा में हिन्दी-एकांकी के इतिहास का श्रीगणेश भारतेन्दु-काल से ही माना जाता है। विद्यार्थियों की सुविधा के लिए हम उस समय से अबतक के एकांकी-इतिहास को तीन भागों में विभाजित कर सकते हैं—(१) भारतेन्दु-युग—सं० १८३०-१८८४, (२) प्रसाद-युग—सं० १८८५-१८९५ और (३) आधुनिक युग—सं० १८९६—... यहाँ एकांकी के इतिहास पर इसी क्रम से विचार किया जायगा।

[१] भारतेन्दु-युग में एकांकी—(सं० १८३०-१८८४)—हम अन्यत्र बता चुके हैं कि हिन्दी में भारतेन्दु ही एकांकी के जन्मदाता थे। उन्होंने कई मौलिक एकांकियों की रचना की। उनका पहला एकांकी है—‘वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति।’ इसमें हास्य रस की प्रधानता है। इसके बाद उन्होंने ‘प्रेम जोगिनी’, ‘भारत जननी’, ‘विपश्य विष-मौषधम्’, ‘भारत दुर्दश’, ‘नील देवी’ और ‘भारत-दुर्दशा’ आदि की रचना की। इन रचनाओं-द्वारा भारतेन्दु का एकमात्र उद्देश्य संस्कृत-नाटकों की भिन्न-भिन्न शैलियों को हिन्दी में स्थान देकर अपने सम-कालीन साहित्यकारों को उनकी ओर आकृष्ट करना था। यही कारण है कि उन्होंने अपने समय के नवीन विषयों के आधार पर एकांकियों की रचना की। ‘एकांकी’ नाम से वह, उस समय, परिचित ही नहीं थे। उनके सामने नाटकों के तीन आदर्श थे—(१) संस्कृत-नाटकों का आदर्श, (२) अँगरेजी-नाटकों का आदर्श और (३) अँगरेजी से प्राप्त बँगला-नाटकों का आदर्श। इन्हीं आदर्शों की मिली-जुली शैली के अनुकूल उन्होंने रूपक और उपरूपक लिखे और दूसरों को भी उनकी रचना के लिए प्रेरित किया। उनके समय में ‘रूपक’ ही ‘एकांकी’ का पर्यायवाची बना रहा। उदाहरणार्थ: काशीनाथ स्वामी ने तीन छोटे-छोटे ऐतिहासिक एकांकी ‘सिंध देश की राजकुमारियाँ’, ‘मुल्तौर की रानी’, और ‘महाराजा लवजी का स्वप्न’—लिखे और उन्हें ‘तीन ऐतिहासिक रूपक’ के नाम से प्रकाशित किया। ऐसे रूपक विविध विषयों पर विविध

शैलियों में और भी लिखे गये। भी निवासदास ने 'प्रह्लाद-चरित' नाम का पौराणिक एकांकी लिखा, बद्रीनारायण 'प्रिमधन' ने 'प्रयाग-रामागमन' नामक पौराणिक एकांकी की रचना की तथा राधानरूप गोस्वामी ने 'भारत में यवन लोग' का ब्रजभाषा से हिंदी में अनुवाद किया और पाँच दृश्यों में 'श्रीदामा', सात दृश्यों में दुखांत 'सती चंद्रावली', पन्द्रह दृश्यों में 'अमरसिंह राठौर' और आठ दृश्यों में एक प्रहसन 'तन, मन, धन भोगोसाई जी के अर्पण' लिखा। वह अपने समय के अत्यन्त सफल एकांकीकार थे। उनके अतिरिक्त भरतपुर-नरेश बलदेव सिंह के भतीजे के पुत्र कृष्णदेवशरण सिंह 'गोर' ने 'माधुरी' नामक एकांकी की रचना की और बालकृष्ण भट्ट ने 'प्रदीप' में कई छोटे-छोटे रूपक सामयिक विषयों के आधार पर लिखे जिनमें से 'कलिराज की सभा', 'रेल का क्रिकेट खेल', 'बाल-विवाह' आदि प्रमुख हैं। प्रताप नारायण मिश्र का 'कल कौतुक', शालिग्राम का 'मयूरभजन' और देवकीनंदन खत्री का ग्रामीण भाषा में 'जयनार सिंह का' आदि रचनाएँ भी इसी काल की हैं। इसी काल में प्रसिद्ध नाटककार राधाकृष्णदास ने भी 'दुखिनी बाला' और 'धर्मांतर' शीघ्रक एकांकी लिखे। अमृतदास बच व्यास के 'कलियुग और धी' तथा 'मन की उमंग' नाम की दो रचनाएँ भी इसी कोटि की हैं। इनके अतिरिक्त अयोध्यासिंह उपाध्याय 'हरिऔध' के 'प्रद्युम्न विजय व्यायोग' और किशोरलाल गोस्वामी के 'चौद चपेट' की रचना भी इसी काल के अन्तर्गत की जा सकती है।

भारतेन्दु-काल की उपर्युक्त रचनाओं में हिन्दी-एकांकी की कोई अपनी प्रणाली, कोई अपनी परम्परा नहीं थी। एकांकी-निर्माण में प्रत्येक लेखक स्वतन्त्र था और वह अपनी विशेष रुचि, प्रतिभा और आवश्यकता के अनुकूल अपने कथानकों को एकांकी का रूप दे देता था। अंक और दृश्य-सम्बन्धी साधारण नियम भी शिथिल थे। कोई अपने कथानक को एक या कई अंकों में विभाजित करता था, कोई एक या कई दृश्यों में। दृश्यों की संख्या भी निश्चित नहीं थी। ऐसा लगता है कि

तत्कालीन लेखक अंक और दृश्य में विशेष अन्तर नहीं मानते थे। ऐसी दशा में हम उस समय के रूपकों में आधुनिक एकांकी-कला का सर्वथा अभाव ही पाते हैं। उनके कथानक ऐतिहासिक, पौराणिक, सामाजिक, सामयिक और कल्पित होते हुए भी अव्यवस्थित, अचरित्रक और शिथिल हैं। आरम्भ में होता भी ऐसा ही है। यस्तुतः भारतेन्दु-काल हमारे साहित्य के विभिन्न अंगों का शिलान्यास-काल अथवा प्रयोग-काल था। उस समय साहित्यकारों का ध्यान कला की उत्कृष्टता और उसकी परिपक्वता की अपेक्षा साहित्य के विभिन्न अंगों की पूर्ति एवं उनके प्रचार और प्रसार की ओर अधिक था। इसीलिए उस समय का समस्त साहित्य एक प्रकार से प्रचारत्मक साहित्य था। उसमें शक्ति नहीं थी, उसमें कला नहीं थी, पर उसमें साहित्य के अंगों के बीज अवश्य थे और वही बीज आज बूत के रूप में हमारे सामने लहलहा रहे हैं। इस दृष्टि से भारतेन्दु-काल के रूपक आधुनिक एकांकियों के पूर्वज हैं।

[२] प्रसाद-युग में एकांकी—(सं० १९८५-१९९४) भारतेन्दु-युग समाप्त होने के पश्चात् द्विपदी-युग का प्रादुर्भाव हुआ। इस युग में एकांकी को विशेष प्रोत्साहन नहीं मिला। इसके बाद आया प्रसाद-युग। इस युग के प्रवर्तक थे जयशंकर प्रसाद। एकांकी-साहित्य के प्रसार में उनसे बड़ी सहायता मिली। भारतेन्दु-युग पूर्व और पश्चिम के संघर्ष का, प्रचार का, 'अपनी-अपनी झकली अपना-अपना राग' का युग था। प्रसादजी ने इन सब का अन्त करके एकांकी-साहित्य को स्थिर और कलात्मक रूप प्रदान किया। उनके समय में बंगला के नाटककार द्विजेन्द्र-लाल राय के प्रायः सभी नाटक और रवि बाबू के प्रमुख नाटक—डाक-घर, राजा-रानी, चित्रागदा, कर्णकुन्तो आदि हिन्दी में अनूदित हो चुके थे। इन अनूदित रचनाओं का प्रसादजी पर विशेष प्रभाव पड़ा। रवि बाबू की संवाद-कला से वह अधिक प्रभावित हुए जिसके फलस्वरूप सं० १९८६ में उनका 'एक घूँट' प्रकाशित हुआ। यह उनका प्रथम

संवाद-प्रधान एकांकी था। इसमें उन्होंने एकांकी को वर्तमान टेक्नीक का अधिकांश निर्वाह किया था। इस एकांकी की देखा-देखी हिन्दी में कई और एकांकी लिखे गये। तत्कालीन मासिक पत्रों में गोविन्द बल्लभ पन्त तथा श्री सुदर्शन के कई एकांकी प्रकाशित हुए। सं० १९६२ में भुव-नेश्वर का 'कारवा' निकला और इसी के आस-पास डा० रामकुमार वर्मा का एकांकी-संग्रह 'पृथ्वीराज की आँखें' प्रकाश में आया। इनके अतिरिक्त और भी कई साहित्यकारों ने एकांकी की रचना की। सत्येन्द्र का 'कुनाल' सं० १९६४ में प्रकाशित हुआ। इस प्रकार ८-९ वर्ष के भीतर कई प्रकार के एकांकियों की रचना हुई। इन एकांकियों पर यदि टेक्नीक की दृष्टि से विचार किया जाय तो उस समय की प्रकार के एकांकीकार मिलते हैं :—

(१) बँगला से प्रभावित एकांकीकार—इस वर्ग के एकांकीकार मैटरलिंक से प्रभावित बँगला की टेक्नीक से प्रेरणा ग्रहण करके एकांकी की रचना करते थे। उनके एकांकियों में संकलन-नय—समय, स्थान और कार्य—के निर्वाह की मरूप चेष्टा रहती थी। किन्तु इसके साथ ही उनके कथानक, उनके चरित्र-चित्रण और उनके कथोपकथन अशुद्ध होते थे।

(२) अँगरेजी से प्रभावित एकांकीकार—इस वर्ग के एकांकीकार एकांकी-रचना के लिए अँगरेजी-एकांकियों की टेक्नीक से प्रेरणा ग्रहण करते थे और उनके कथानक, उनके चरित्र-चित्रण और उनके कथोपकथन की टेक्नीक पारश्चात्य टेक्नीक की अनुकरण-भाव होती थी।

(३) स्वतंत्र एकांकीकार—इस वर्ग के एकांकीकार न तो बँगला से ही प्रेरणा ग्रहण करते थे और न अँगरेजी से ही। वे एकांकी की आत्मा और उसकी टेक्नीक से अच्छी तरह अवश्य परिचित थे, पर उस पर वे अपनी मौलिकता और नवीनतम सूक्त का पुट चढ़ाकर उसे एक नये रूप में रखने का प्रयत्न कर रहे थे।

इस प्रकार प्रसाद-युग के एकांकी भारतेन्दु-काल के एकांकियों की अपेक्षा कथानक, चरित्र-चित्रण, कथोपकथन तथा भाषा आदि की दृष्टि से अधिक संयत, परिमार्जित और कलापूर्ण सिद्ध हुए।

[३] आधुनिक युग की एकांकी—(सं० १९६५—‘‘‘)—हिन्दी-एकांकी-साहित्य में भुवनेश्वर के ‘कारवाँ’ ने एक नये परिवर्तन की सूचना दी। उनकी इस रचना पर पश्चिम का प्रत्यक्ष प्रभाव पड़ा। इससे हिन्दी में पश्चात् एकांकी-कला का अच्छा प्रचार हुआ। लाहौर के चन्द्रगुप्त विद्यालंकार इस अभिनव-कला के विरोधी थे। वह नाट्य-साहित्य में एकांकी का पृथक् अस्तित्व मानने को तैयार नहीं थे। अतः इस प्रश्न को लेकर हिन्दी में बहुत वाद-विवाद उठ खड़ा हुआ। इस वाद-विवाद से एकांकी-कला को विशेष प्रोत्साहन मिला जिसके फल-स्वरूप सं० १९६५ में ‘हंस’ का ‘एकांकी नाटक’ ग्रंथ प्रकाशित हुआ। इस ग्रंथ में मौलिक एकांकियों को ही नहीं, अनूदित एकांकियों को भी स्थान दिया गया। इससे हिन्दी के कतिपय भेष्ठ एकांकीकार सामने आये जिन्होंने एकांकी के इतिहास में आधुनिक युग का सूत्रगत किया। सं० १९६७-६८ के पश्चात् महायुद्ध समाप्त होने पर वो एकांकी-रचना की धूम मच गयी। इसी अवसर पर आल इंडिया रेडियो के स्टेशनों पर एकांकी की आवश्यकता प्रतीत हुई। इस आवश्यकता ने नये एकांकी-कारों को जन्म दिया। उन्होंने रेडियो के लिए संवाद-प्रधान एकांकी लिखकर एक अभिनव एकांकी-कला की सृष्टि की। उसी समय रेडियो पीचर—रेडियो रूपक—भी लिखे गये। इस प्रकार सं० १९६५ से सं० २००१ तक का समय हिन्दी-एकांकी के विकास और इतिहास में अत्यन्त महत्वपूर्ण सिद्ध हुआ। आधुनिक युग के अन्तर्गत हम इस समय को एकांकी का प्रथम उत्थान काल कह सकते हैं।

एकांकी का द्वितीय उत्थान काल सं० २००२ से आरम्भ होता है। यही वर्तमान एकांकी-काल है। इस काल में एकांकी-कला ने स्थायी रूप धारण कर लिया है और उसका प्रचार बढ़ रहा है। मनोवैज्ञानिक,

सामाजिक, राजनीतिक, प्रचारसूक्त, छाया-नाटक, गीति-नाटक, भाव-नाटक, नृत्य-नाटक, ध्वनि-नाटक तथा रेडियो-रूपक आदि लिखे जा रहे हैं। डा० रामकुमार वर्मा, सेठ गोविन्ददास, उदयशंकर मट्ट, हरिकृष्ण प्रेमी, उपेन्द्रनाथ 'अशक', सुदर्शन, शंभूदयाल सक्सेना, गणेश-प्रसाद द्विवेदी, जे० पी० श्रीवास्तव, बेचन शर्मा 'उग्र' सद्गुरुशरण अक्षरथी, वात्सायन, जगदीशप्रसाद मायुर, धर्मप्रकाश 'श्रानन्द', भगवतीचरण वर्मा, कमलाकान्त वर्मा, विष्णु प्रभाकर, अज्ञेय आदि इस काल के प्रमुख एकांकीकार हैं जिनकी रचनाएँ हिन्दी-एकांकी साहित्य में महत्वपूर्ण स्थान रखती हैं।

उपर्युक्त पंक्तियों में एकांकी की रूप-रेखा तथा उसके इतिहास के सम्बन्ध में जो विचार प्रस्तुत किये गये हैं उनसे यह प्राचीन और स्पष्ट हो जाता है कि आधुनिक एकांकी प्राचीन नवीन एकांकी एकांकियों से सर्वथा भिन्न है। तुलनात्मक दृष्टि से विचार करने पर हम देखेंगे कि :—

(१) प्राचीन एकांकी, विशेषतः भारतेन्दु-कालीन एकांकी नाटक के लघु संस्करण मात्र होते थे। उनमें घटनाओं की जटिलता वैसी ही रहती थी जैसी नाटकों में। आधुनिक एकांकी में घटनाओं की जटिलता का अभाव रहता है। उसमें जीवन की कोई भी घटना कथानक के रूप में प्रस्तुत की जा सकती है।

(२) प्राचीन एकांकी का विषय-निर्वाचन-क्षेत्र संकुचित और सीमित था। उसमें पौराणिक कथाओं का ही मुख्यतः अंकन होता था। आधुनिक एकांकी जीवन के प्रत्येक क्षेत्र से अपनी सामग्री एकत्र करने में स्वतंत्र है। उसका विषय-निर्वाचन-क्षेत्र जीवन का वास्तव रूप ही नहीं, मानव-हृदय और मस्तिष्क भी है। वह जीवन के अधिक निकट है। 'यथार्थता, मनोवैज्ञानिक सत्य और अन्तर्द्वन्द्व का उसमें पूरा समावेश है।'

(३) प्राचीन एकांकी का उद्देश्य था थोड़े समय में अधिक-से-अधिक लोगों का मनोरंजन और उस मनोरंजन-द्वारा किसी मुद्दे की

योजना का प्रचार। आधुनिक एकांकी साहित्य के एक विशिष्ट अंग का पोषक और जीवन के विकास में सहायक होता है।

(४) प्राचीन एकांकी की अपनी कोई कला नहीं थी। उसमें न तो रंग-संकेत होते थे और न अंकों तथा दृश्यों के निश्चित नियम। आवश्यकतानुसार उसकी रचना में स्वयत्, नान्दी, मंगलाचरण, प्रस्तावना आदि का भी विधान रहता था। आधुनिक एकांकी की अपनी कला है, अपने नियम हैं। उसमें नियमों की जटिलता नहीं है। उसमें पर्याप्त रंग-संकेत भी रहते हैं।

(५) प्राचीन एकांकी आदर्शवादी होते थे। उसमें रस-परिपाक पर विशेष महत्त्व दिया जाता था। इसलिए उसमें पात्रों के चरित्र-विकास के लिए विशेष स्थान नहीं था। आधुनिक एकांकी पात्रों के चरित्र-विकास पर अधिक धन देता है। अतएव उसका सम्बन्ध जीवन के यथार्थ अनुभव से अधिक रहता है। जीवन की प्रत्येक समस्या के बीच मानव-हृदय और मस्तिष्क में जैसी प्रतिक्रियाएँ होती हैं—उन्हीं का सफल अंकन उसका एकमात्र लक्ष्य होता है।

(६) प्राचीन एकांकी प्रायः बेग-शून्य होता था। उसमें भावों की तीव्रता और तड़पन नहीं होती थी और वह चरमोत्कर्ष के परचात् भी आगे बढ़ता रहता था। आधुनिक एकांकी में भावनाओं का बेग ही महत्त्वपूर्ण होता है। उसकी घटना बिगली की भाँति काँधती हुई क्षिप्रगति से आगे बढ़ती है और चरमोत्कर्ष पर पहुँचकर दर्शकों को चकाचौंध कर देती है।

(७) प्राचीन एकांकी में पात्रों का जमघट-सा रहता था। आधुनिक एकांकी में पात्रों का निर्वाचन बड़ी समझ-बूझ से किया जाता है। उसमें पात्रों का कम-से-कम उपयोग किया जाता है। पात्र किसी भी वर्ग के हो सकते हैं।

(८) प्राचीन एकांकी के कथोपकथन प्रायः लम्बे, उपदेशात्मक, और बेग-शून्य होते थे। आधुनिक एकांकी में कथोपकथन बेगपूर्ण,

व्यंजक, चुटीले और मार्मिक होता है। उसमें विचारों की गहनता और भावों की गंभीरता रहती है।

(९) प्राचीन एकांकी में संगीतात्मक पदों तथा नृत्य आदि का आयोजन रहता था। आधुनिक एकांकी में इस प्रकार का विधान प्रायः नहीं रहता, केवल कार्य और संवाद का वेग ही दर्शकों के आकर्षण के लिए अपेक्षित समझा जाता है।

(१०) प्राचीन एकांकी का रंगमंच अधिक शृंगारिक होता था और दृश्य-परिवर्तन आदि के लिए अधिक सामग्री जुटानी पड़ती थी। आधुनिक एकांकी का रंगमंच साधारण होता है। उसके लिए विशेष कौशल की आवश्यकता नहीं होती।

अब तक हिन्दी-एकांकी की जो मीमांसा प्रस्तुत की गयी है उचित उसकी अन्तर्धारा का सामान्य परिचय मिल जाता है। हिन्दी-एकांकी की विशेष रूप से उसका अध्ययन करने के लिए हमें प्रवृत्तिशः उन 'वादों' पर विचार करना होगा जो आधुनिक हिन्दी-साहित्य के विभिन्न अंगों को अनुप्राणित और प्रभावित करते रहे हैं। 'वाद' एक प्रकार की विशिष्ट चिन्तन-प्रणाली है। प्रत्येक लेखक को अपनी कवि, अपनी सूक्त-मूक्त और जीवन तथा जगत् के प्रति अपना स्वतंत्र दृष्टिकोण होता है। इस दृष्टिकोण को व्यक्त करने की उसकी अपनी शैली होती है। उसके इस प्रकार के तत्व-चिन्तन एवं प्रकारान में जब विशिष्टता आ जाती है, जब वह स्वतंत्र रूप से जीवन और जगत् की जटिलताओं एवं गुत्थियों को सुलभ करने लगता है और उन्हें अपनी कला के माध्यम से व्यक्त करने लगता है तब उसका स्थान अन्य साहित्यकारों से पृथक् हो जाता है और वह एक स्वतंत्र चिन्तक के रूप में स्वीकार किया जाने लगता है। उस समय उसके चिन्तन के सिद्धान्तों को दार्शनिक महत्त्व प्राप्त हो जाता है और हम उन्हें उन्हीं के अनुरूप किसी 'वाद' के नाम से प्रतिष्ठापित कर देते हैं। हिन्दी-नाट्य-साहित्य, विशेषतः हिन्दी-एकांकी, में इस प्रकार के कई 'वाद' मिलते हैं।

एकांकीकार अपनी-अपनी रचनाओं में इन 'वादों' का समावेश अपनी-अपनी रुचि और आवश्यकता के अनुसार करते हैं। कुछ उनमें से किसी एक के ग्रन्थ मन्त हो जाते हैं, कुछ उसमें आंशिक परिवर्तन करके उसे स्वीकार कर लेते हैं और कुछ केवल अपनी कला की आवश्यकता की पूर्ति के लिए उसे अपना लेते हैं। इस प्रकार प्रत्येक एकांकीकार किसी-न-किसी रूप में उसे अपनाता अवश्य है। यदि वह अपने को किसी 'वाद' से प्रभावित न भी माने तो मानव-प्रवृत्तियों से घबकर यह कहाँ जायगा वे तो रहेंगी ही और उन्हीं के आधार पर आलोचक उसकी रचना को किसी-न-किसी 'वाद' के अन्तर्गत रख देगा। हिन्दी-नाट्य-साहित्य में जबसे एकांकी का अन्वुदय हुआ है तब से उसमें कई 'वादों' को स्थान मिला है जिनमें से मुख्य हैं—आदर्शवाद, यथार्थवाद, प्रगतिवाद, कलावाद, अभिव्यंजनावाद तथा प्रभाववाद। इन्हीं 'वादों' पर यहाँ विचार किया जायगा :—

[१] एकांकी में आदर्शवादी प्रवृत्ति—आदर्शवाद भारतीय साहित्य का मूलमंत्र रहा है। प्राचीन काल से हम आदर्श के उपासक रहे हैं और हमारे साहित्यकारों ने स्थूल-से-स्थूल तथा सूक्ष्म-से-सूक्ष्म आदर्शों की कल्पना की है और उन्हें जीवन के प्रत्येक क्षेत्र के लिए अनुकरणीय बनाया है। उन्होंने अपने इस आदर्शवाद को दो रूपों में स्वीकार किया है—(१) वीर-पूजा के भाव से प्रेरित आदर्शवाद और (२) पूर्णता की कल्पना से प्रेरित आदर्शवाद। वीर पूजा से प्रेरित आदर्शवाद के विधान में किसी पौराणिक, ऐतिहासिक अथवा कल्पित पात्र का चरित्र-चित्रण रहता है और उसके किसी एक गुण का चरमोत्कर्ष दिखाया जाता है। सेठ गोविन्ददास के अधिकांश एकांकी इसी आदर्श प्रवृत्ति के द्योतक हैं। हरिकृष्ण प्रेमी के एकांकियों में यह बात नहीं है। उनकी रचनाओं में पूर्णता की कल्पना से प्रेरित आदर्शवाद मिलता है। इस प्रकार का आदर्श समाज अथवा जीवन को विविध समस्याओं के लिए प्रस्तुत

किया जाता है और इसमें मनुष्यों की उदार वृत्तियों को उत्तेजित, अनुप्राणित, संतुलित एवं आमंत्रित करने की शक्ति होती है। प्रभाव के अनुसार ऐसे एकांकियों की दो भेनियाँ हो सकती हैं—एक तो वे जिनमें केवल मानव-प्रवृत्तियों को उभारने का सरल आग्रह रहता है और दूसरी वे जिनमें मानव-प्रवृत्तियों को उभारने के साथ-साथ उनके आह्वान का भाव भी रहता है।

[२] एकांकी में यथार्थवादी प्रवृत्ति—आदर्शवादी प्रवृत्ति की प्रति-निधा के रूप में यथार्थवाद का जन्म हुआ है। इस वाद के समर्थकों का कहना है कि आदर्शवाद कल्पना-जन्य है। इस कारण मानव-जीवन की यथार्थ परिस्थितियों से वह कोसों दूर रहता है। उसमें वास्तविकता को उपेक्षा की जाती है और वह मानव को क्रियाशील न बनाकर भावुक बना देता है। इससे उसकी विचार-शक्ति नष्ट हो जाती है और वह एक बंधे-बंधाये मार्ग पर चलता है। जीवन में जो उलट-फेर होते रहते हैं उनका सामना करने की उसमें शक्ति नहीं होती। वह पलायनवादी हो जाता है और जीवन की संघर्षमय परिस्थितियों में वह या तो निपटि का विगत का पूजक हो जाता है या विमर्श का विरोधी। कला को भी उससे स्फूर्ति और चेतना नहीं मिलती। यथार्थवादी कलाकारों के इन आक्षेपों में अधिकांश सत्यता है और उसी सत्यता के चल पर यथार्थवाद का प्रवर्तन हुआ है। यथार्थवाद जीवन के मौलिक एवं दिङ्मत रूप को यथातथ्य घटनाओं से निकालकर रंगमंच पर रख देने के पक्ष में है। इसमें न तो कला को स्थान है और न जीवन के आध्यात्मिक पक्ष का समावेश। इस वाद के समर्थकों को संसार में सर्वत्र दुर्दशाएँ और विफलताएँ ही दीख पड़ती हैं। उनकी आँखों के सामने जीवन के ऐसे ही चित्र आते हैं जो मानव-समाज के विनाश और संहसार के कारण हैं। उन्हें जीवन में चारों ओर निराशा-ही-निराशा दिखायी देती है। मैक्सिम गोरकी ने अपने नाटकों में जीवन के ऐसे ही चित्रों को स्थान दिया है। उन्होंने समाज के निम्न स्तरों से घामपी लेकर अपने नाटकों में गतिशील

बनाया है। हिन्दी-एकांकी पर उनकी इस विचार-धारा का विशेष प्रभाव पड़ा है। गणेशप्रसाद का 'मुद्दाग बिन्दी' इसी प्रवृत्ति का प्रति-निधित्व करता है। इसमें विगुद्ध यथार्थवाद पाया जाता है। तटस्थता-मूलक यथार्थवाद इससे कुछ भिन्न होता है। इसमें नाट्यकार निराशा का आवरण हटाकर जीवन के चित्रों को तटस्थ दृष्टि से देखता है। उदयशकर भट्ट के एकांकीयों में इसी प्रकार की यथार्थवादी प्रवृत्ति है। इस प्रवृत्ति में जब कार्य-कारण की परंपरा का भी उद्घाटन किया जाता है तब एक तीसरे प्रकार के यथार्थवाद की सृष्टि होती है जिसे हम मनो-विश्लेषणात्मक यथार्थवाद कह सकते हैं। भुवनेश्वर इसी प्रकार के यथार्थवादी कलाकार हैं। अति यथार्थवाद के समर्थक अधिकार कूड़े होते हैं। उनमें न तो मंकोच होता है और न किसी प्रकार की हिचक। वे जीवन का नम चित्र बिना उसके कार्य-कारण की परंपरा पर विचार किये ही प्रस्तुत करते हैं। उनकी ऐसी रचनाओं से जीवन को शक्ति नहीं मिलती, प्रत्युत जीवन का हास होता है। बुद्धिवादी यथार्थवाद इससे सर्वथा भिन्न होता है। इसमें कलाकार सामाजिक मर्यादा और शील का ध्यान रखते हुए सामाजिक रुढ़ियों का अनावरण करता है और उसे कलात्मक रूप में हमारे सामने प्रस्तुत करता है। उपेन्द्रनाथ 'अशक' के अधिकार एकांकी इसी वर्ग में आते हैं।

[१] एकांकी में प्रगतिवादी प्रवृत्तियाँ—यथार्थवादी प्रवृत्तियों के अतिरिक्त आधुनिक एकांकीयों में प्रगतिवादी प्रवृत्तियाँ भी मिलती हैं। प्रगतिवाद का सीधा संबंध मार्क्सवाद से है। मार्क्स ने अपने राज-नीतिक, आर्थिक, धार्मिक और साहित्यिक विचारों से विश्व के साहित्य-कारों को विशेष रूप से प्रभावित किया है। उनका प्रगतिवाद पूँजीवाद की प्रतिक्रिया के रूप में हमारे सामने आया है। उन्होंने धर्म, इतिहास, संस्कृति, युद्ध आदि के मूल में 'अर्थ' को ही बैठा हुआ पाया है। उनके मत के अनुसार समस्त संसार शोषक-शोषित, शासक-शासित, धनी-गरीब, मालिक-मजदूर—इन्हीं दो प्रधान वर्गों में विभाजित है और इसका

मुख्य कारण है व्याक्तिगत पूँजी। व्यक्तिगत पूँजी का विनाश करके वर्ग-विहीन समाज की स्थापना करना मार्क्सवाद का अन्तिम लक्ष्य है। मार्क्स ने विश्व के मूल में किसी चेतन-सत्ता, विचार अथवा आत्मा को स्वीकार नहीं किया है। इनके स्थान पर उसने पदार्थ की सत्ता स्वीकार की है। इस प्रकार मार्क्स का दर्शन भौतिकवाद का दर्शन है और वह अध्यात्मवाद का प्रत्यक्ष विरोधी है। यथार्थवाद भी अध्यात्मवाद का विरोधी है। प्रगतिवाद और यथार्थवाद दोनों भौतिकवाद से प्रभावित हैं। अन्तर केवल इतना है कि यथार्थवाद किसी उद्देश्य को प्रथम नहीं देता, वह जो है उसे प्रकट करके रह जाता है। प्रगतिवाद उद्देश्य को प्रथम देता है और इसके साथ ही जो है उसे प्रकट भी करता है। यथार्थवाद में वस्तु का यथार्थ है और प्रगतिवाद में वस्तु के यथार्थ के साथ-साथ उद्देश्य का यथार्थ भी है। मानव-जीवन का वास्तविक संपर्क ही प्रगतिवादो साहित्य का मूलोपास है और इस संपर्क का कारण है आर्थिक विषमता। जन-क्रान्ति-द्वारा इस प्रकार के वैषम्य को दूर करना ही प्रगतिवादो साहित्य का लक्ष्य है। इस रूसी-विचार-धारा का हिन्दी साहित्य पर विशेष प्रभाव पड़ा है। हम यहाँ इस प्रकार के साहित्य की विवेचना नहीं करेंगे, पर इस संबन्ध में इतना अवश्य कहेंगे कि प्रगतिशीलता के नाम पर आज जिस प्रकार के साहित्य की सृष्टि हो रही है उसमें न तो किसी प्रकार का आक्रोश है और न जीवन को उन्नत रूप देने-वाली सामग्री। रंगमंच के लिए तो वह और भी अनुपयुक्त है। प्रगतिशील लेखकों की दृष्टि अधिकांश जीवन की कुरूपता की ओर रहती है। प्रकृति अथवा जीवन के मंगलमय रूप की ओर उनकी दृष्टि ही नहीं उठती। साहित्य के पुनीत क्षेत्र में वे प्रतिहिंसा की भावना लेकर उतरते हैं और उसी का प्रचार करते हैं। प्रतिहिंसा में जीवन का सौंदर्य नहीं, जीवन का विकृत रूप ही रहता है। इसलिए ऐसा साहित्य मानव-जाति के लिए कभी भी कल्याणकारी नहीं हो सकता। कल्याणकारी तो वह तभी होगा जब उसमें सत्य-शिव-सुन्दर की स्थापना होगी।

[४] कलावादी प्रवृत्तियाँ—आजकल हिन्दी-साहित्य में चतुर्दिक् कला की माँग है और प्रत्येक रचना उसकी कसौटी पर कसी जा रही है। कला के संबंध में पश्चात्य आचार्यों के भिन्न-भिन्न सिद्धान्त हैं और उन सिद्धान्तों के अनुसार उन्होंने अपनी-अपनी कसौटियाँ बना रखी हैं। कुछ कला-पारस्त्री यथार्थ के मानसिक चित्रण को ही कला मानते हैं। उनका विश्वास उपयोगतावादी कला में है। वे कला-निर्माण में आचार का महत्त्व स्वीकार करते हैं। इसके विरुद्ध कला-पारखियों का एक ऐसा सम्प्रदाय भी है जो कला को कल्पना-प्रसूत मानता है। इस सम्प्रदाय के विद्वानों का कहना है कि वास्तविक जगत् में सम्यक्ता और समाज-व्यवस्था के कारण हमारी जो इच्छाएँ दबी रहती हैं वे ही कल्पना में आती हैं और कल्पना-द्वारा कला में व्यक्त होती हैं। इस सम्प्रदाय के जनक हैं आचार्य फ्रूड। उनका कहना है कि 'स्वप्न में मनुष्य की कल्पना और भावना उन दिशाओं में जाती है जिन दिशाओं में वे समाज की सृष्टि के सामने नहीं जा पाती'। फ्रूड के इन स्वप्न-सिद्धान्तों को कुछ लेखक साहित्य में भी चरितार्थ करते हैं। उनके मतानुसार जिस मनोभाव का नैतिक दृष्टि से बहिष्कार होता है और जो सामाजिक दृष्टि से निन्दनीय है वही मनोभाव कला के रूप में प्रकट होकर सबको मान्य हो जाता है। इस प्रकार संसार की असुन्दरता को छिपाने का नाम कला है। आचार्य फ्रूड कला की रचनाओं के पीछे काम-भावना ही पाते हैं और यही पश्चात्य मनोविश्लेषण विज्ञान की सृष्टि है। यहाँ इस सिद्धान्त की आलोचना करना अभीष्ट नहीं है, पर हमें यह अच्छी तरह समझ लेना चाहिए कि फ्रूड महोदय के इस अनोखे सिद्धान्त ने कला की सीमा से आचार का बहिष्कार करके मानव-जाति का कल्याण करने की अपेक्षा अधिकांश अहित ही किया है। पश्चात्य विद्वानों का एक वर्ग और है जो यथार्थवाद के नाम पर बहुत कुछ इसी प्रकार की बातें करता है। उसका कहना है कि मनुष्य की मूल प्रवृत्तियाँ आहार, निद्रा आदि शरीर-जन्य हैं और उसकी अन्य उदात्त वृत्तियाँ मौलिक न होकर

सभ्यता की आवश्यकताओं की पूर्ति मात्र है। एक और वर्ग है जो 'कला के लिए कला का' सिद्धान्त उपस्थित करता है और आचार को कला के बाहर की वस्तु बताता है। पश्चात्य विद्वानों के इन मतों से हम सहमत नहीं हैं। उनकी कला की प्रवृत्ति कुछ वास्तव जगत् से प्राप्त प्रेरणा को ही रूप देने की रही है, किन्तु यह प्रवृत्ति कला को जन्म नहीं दे सकती। अपने विश्वास के अनुसार हम संसार में व्यापक सौंदर्य को व्यक्त करने के कीशस को कला की संज्ञा देते हैं। वास्तव में कला तभी सत्य होती है 'जब वह जीवन और अनुभव के निकट रहकर उसकी अभिव्यंजना के लिए सौंदर्य का माध्यम स्वीकार करती है।' जन-जीवन से जितनी दूर कला होती है उतनी ही वह असत्य और अप्रिय होती है। सत्य-कला जीवन का यथावत् चित्रण करती है। इस संबंध में आचार्य कारलापल का मत हमें मान्य है। उनका कहना है कि दोष किसी पदार्थ में न होकर हमारी दृष्टि में है। हमारे नीच भाव जब किसी पदार्थ पर आरोपित हो जाते हैं तब हम उसे बुरा समझने लगते हैं। कलाकार अपनी कृति-द्वारा हमारे अज्ञात दूषित भावों को परिष्कृत करने की चेष्टा करता है। इन भावों के शुद्ध हो जाने से जहाँ हम घृणास्पद वस्तु देखते थे वहाँ हमें सुन्दर वस्तु दिखायी देने लगती है। इस प्रकार कला-कार संसार की मौलिक सेवा करता है। आचार्य कारलापल के इन शब्दों में हिन्दी-कलाकारों के लिए एक चेतावनी, एक संदेश है। पश्चात्य विद्वानों के कला-संबंधी भ्रमात्मक सिद्धान्तों के आधार पर इधर जो एकांकी लिखे गये हैं अथवा लिखे जा रहे हैं उनसे हमारे जीवन की भूख तृप्त नहीं होगी। हमारे लिए ही नहीं, मानव-जीवन के लिए वही कला अभिनंदनीय होगी जो मन को सुखी, स्वस्थ और सुन्दर बनाने का एक साधन है।

[५] अभिव्यंजनावादी प्रवृत्तियाँ—हिन्दी एकांकी की वस्तु, शैली और रूप पर जिन पश्चात्य 'वादों' का प्रभाव पड़ा है उनमें अभिव्यंजना-वाद का भी प्रमुख स्थान है। अभिव्यंजनावाद कलावाद का ही शीलीगठ

पक्ष है। अभिव्यंजना का साधारण अर्थ है—मनोभावों को व्यक्त करने की शक्ति। पाश्चात्य कलाविद लेसिंग के मतानुसार यही कला का लक्ष्य है और उसका अनिवार्य गुण है सौंदर्य। सौंदर्यहीन अभिव्यंजना भ्रष्ट अभिव्यंजना नहीं होती। लेसिंग के इस कलागत सौंदर्य-सिद्धान्त को क्रोचे ने और भी स्पष्ट किया है। उनका कहना है कि मानव-मन पर दृश्य जगत् की नाना वस्तुओं की जो छाया पड़ती है उसी को नया विषय प्रदान कर अभिव्यंजित करना कला का लक्ष्य है। उनकी दृष्टि में दृश्य जगत् की कोई सत्ता नहीं है। मन की एक प्रतिक्रिया दृश्य जगत् को स्वरूप देती है और उसी की एक दूसरी प्रतिक्रिया उसका कलात्मक आकलन करती है। उनके मत से समस्त कला एक ही अखंड अभिव्यंजना है। एंड काव्य, महाकाव्य, उपन्यास, नाटक आदि ऊपरी विभाजन हैं, मौलिक नहीं। यह मानसिक क्रिया, जो कलाओं को जन्म देती है, सर्वत्र और सब काल में एक है। नाटक की वस्तु, उसके विधान, उसकी शैली और उसके रूप में जब इस प्रकार की मानसिक क्रिया का प्रतिफलन सौंदर्य के माध्यम-द्वारा उद्घाटित होता है तब उस नाटक में हम अभिव्यंजनावाद का ही स्पर्श पाते हैं। रामकुमार वर्मा का 'अंधकार' शीर्षक एकांकी इसी कोटि का है। हिन्दी में अभी इस प्रकार के नाटक कम लिखे गये हैं।

[६] प्रभाववादी प्रवृत्तियाँ—कला के कई 'वादों' में प्रभाववाद का भी स्थान है। प्रभाववाद के अनुसार कला के लिए जीवन के किसी क्षण में जो उसका रूप उदय होता है उसका सृजन करना ही परम श्रेय है। क्षणिक, किन्तु सत्य 'प्रभाव' का मूर्त-माध्यमों-द्वारा उद्घाटन करना कला का लक्ष्य है। जब हम मानव-आकृति अथवा प्रकृति के किसी भी क्षेत्र में किसी वस्तु के स्थिर रूप का दर्शन करके उसके क्षणिक रूप को ग्रहण करते हैं तब प्रभाववादी प्रवृत्तियों का उदय होता है। इस प्रकार की प्रवृत्तियों में वस्तु का सौंदर्य उसके प्रभाव में निहित रहता है। उनमें अर्थ की व्यञ्जकता नहीं, प्रभाव की अभिव्यक्ति रहती है। अर्थ में बुद्धि-तत्त्व

की प्रधानता रहती है और प्रभाव में बुद्धि-तत्त्व का अभाव । किसी पुष्प पर जब हमारी सहसा दृष्टि पड़ती है तब हम उसके स्थिर रूप की विवेचना न करके उसके दृशिक रूप से ही पुलकित हो उठते हैं । हमारी उस समय को पुलकन में बुद्धि की अपेक्षा सहज आकर्षण का सबल आग्रह ही रहता है । यही आकर्षण प्रभाववाद का मूलमंत्र है । प्रभाववादी कला के तन्त्रु न तो प्रतीक होते हैं, न अपने से परे की कोई सूचना देते हैं और न किसी रहस्य का उद्घाटन करते हैं । हिन्दी-एकांकी में अभी इस कला का प्रयोग कम हुआ है ।

हिन्दी-एकांकी की जिन नवीनतम प्रवृत्तियों की संक्षिप्त विवेचना उपर्युक्त पंक्तियों में प्रस्तुत की गयी है उससे स्पष्ट है कि हमारे एकांकीकार अभिलाश यथार्थवाद और प्रगतिवाद के विविध रूपों से प्रभावित हैं । रामकुमार वर्मा के एकांकियों में कलावाद और अभिव्यंग्यनावाद का अधिक पुट अवश्य दिखायी देता है । इन दोनों क्षेत्रों में हरिकृष्ण प्रेमी तथा उदयशंकर भट्ट के प्रयत्न भी प्रशंसनीय हैं । ऐसे एकांकियों के लिए अभी अपना रंगमंच नहीं है, इसलिए लौकिक दृष्टि से हिन्दी-प्रेमियों के बीच उनका जैसा प्रचार होना चाहिए वैसा नहीं हो रहा है । फिर भी उनका भविष्य उज्ज्वल है और हमारा विश्वास है कि भविष्य में हमें ऐसे एकांकी देखने को मिलेंगे जो कला की दृष्टि से स्वस्थ और जीवन के लिए उपयोगी सिद्ध होंगे ।

अबतक एकांकी के संबंध में जो कुछ कहा गया है उससे उसका भविष्य अत्यन्त उज्ज्वल प्रतीत होता है । थोड़े ही दिनों एकांकी का भविष्य में अपने कला की विशिष्टता और विषय की रोचकता के कारण आधुनिक साहित्य तथा लोक-जीवन में उसने अपना जो स्थान बना लिया है और जिस द्रुतिगति से उसका निर्माण हो रहा है वह इस बात का स्पष्ट प्रमाण है कि हमारे साहित्य से नाटकों का युग धीरे-धीरे समाप्त हो रहा है । वैज्ञानिक अन्वेषणों तथा शिक्षा के प्रसार ने हमारे जीवन में इतनी व्यस्तता

और उसकी अन्तर्धार में इतना इन्द्र उपस्थित कर दिया है कि हम एकांकी की उपेक्षा कर ही नहीं सकते। एकांकी हमारे जीवन के अधिक समीप और अनुकूल है। हमारे मनोगत भावों और विचारों का सफलता-पूर्वक चित्र उतारने के कारण यह हमारी मानसिक छुधा को जितनी शीघ्रता से तृप्त करने में सहायक होता है उतना अन्य किसी साधन से नहीं हो पाता। आज का युग विचार का युग है; ज्ञान-विज्ञान का युग है, साहित्य को जीवन के अधिक-से-अधिक सम्पर्क में लाने का युग है। साहित्य का प्रत्येक अंग विश्व-व्यापी जीवन की समस्याओं से प्रभावित है। इसलिए साहित्य में सर्वत्र नये प्रयोग हो रहे हैं। एकांकी भी उन्हीं प्रयोगों का फल है। उसका उद्देश्य दर्शकों का मनोरंजन-मात्र ही नहीं, साहित्य के एक अंग की पुष्टि करना भी है। भविष्य में उसका क्या रूप होगा—यह तो अभी सहसा नहीं कहा जा सकता, पर २०-२५ वर्षों के लगातार प्रयत्न के पश्चात् आज हम जिस रूप में एकांकी को देख रहे हैं वह अत्यन्त मध्य और सुसुचिपूर्ण है। उसका प्रचार बराबर बढ़ रहा है। स्कूल और कॉलेजों के वार्षिक उत्सवों पर ही अब उसका अभिनय नहीं होता, कस्बों और गाँवों में भी उसका प्रचार हो गया है। राजनीतिक और सामाजिक समितियाँ उसे अपने प्रचार का साधन बना रही हैं। इस प्रकार यह हमारे जीवन के इतने निकट आता जा रहा है कि हम उसकी उपेक्षा कर ही नहीं सकते।

नाट्य-साहित्य में प्रहसन का स्थान

नाटक में हास्य रस का अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान है। स्वल्प, संवत् और शिष्ट हास्य से दर्शकों को जो स्फूर्ति और नाटक में हास प्रेरणा मिलती है वह कल्पनातीत है। इसीलिए के रूप प्राचीनकाल से ही नाटकों में उसका उपयोग किया जा रहा है। उस काल से आज तक उसका जो साहित्य हमें मिलता है उसमें उसके दो रूप मिलते हैं—(१) आधिकारिक कथा-वस्तु के रूप में, (२) प्रार्थमिक कथा-वस्तु के रूप में। यहाँ हम इन्हीं दोनों शैलियों पर विचार करेंगे :—

(१) आधिकारिक कथा-वस्तु के रूप में हास—उत्कृत-नाट्य परंपरा के अन्तर्गत विदूषक हास्य का एकमात्र प्रतिनिधि माना जाता था। उसके व्यक्तित्व में हास्य के सभी उपकरण समाहित रहते थे। नाटक में उसका प्रधान कार्य होता था—सामाजिकों का मनोरंजन करना। वह नायक का अंतरंग होता था और उसके साथ प्रत्येक अंक में उपरिपत रहता था। उसकी वेश-भूषा विचित्र और हास्योत्पन्न होती थी। लालची और पैटू तो वह प्रत्येक अवसर पर दिखाया जाता था। वीरता के समय वह कायरता का ही प्रदर्शन करता था। मगड़ा लगाने में वह अत्यन्त कुशल होता था। नायक का अंतरंग होने के कारण वह उच्च कुल का ब्राह्मण, चपल, विद्वान् और प्रत्येक जटिल प्रश्न का तत्काल उत्तर देने में समर्थ होता था। नाटक की आधिकारिक कथा-वस्तु के साथ ही उसका विशेष संबंध रहता था। 'रत्नावली' में वसंतक और 'अभिज्ञान शाकुन्तल' में मादव्य इसी प्रकार के विदूषक हैं। हिन्दी में इस परंपरा का पालन मारतेन्दु-युग में मिलता है।

प्रसाद-युग में इस परंपरा के दो रूप मिलते हैं :—(१) नायक से संबंध विदूषक और (२) नायक से तटस्थ विदूषक । जिस नाटकों में विदूषक नायक के साथ संचरण करते हैं उनमें प्रसादजी के 'स्कन्द-गुप्त' का प्रमुख स्थान है । 'अज्ञातशत्रु' में विदूषक का स्थान नायक से तटस्थ है । आधिकारिक कथा-वस्तु की दृष्टि से इन दोनों के दो रूप और मिलते हैं—(१) कथा-वस्तु से संबंध विदूषक और (२) कथा-वस्तु से तटस्थ विदूषक । 'स्कन्दगुप्त' में विदूषक का संबंध कथा-वस्तु से है, पर 'अज्ञातशत्रु' में वह कथा-वस्तु से तटस्थ है । घटना-प्रवाह के साथ उसका सीधा संबंध नहीं है । इन प्रणालियों के अतिरिक्त नाटक में अन्य पात्र अथवा पात्रों-द्वारा भी हास का विधान मिलता है । ऐसे पात्र अथवा पात्रों में संस्कृत-परंपरा के विदूषक की प्रतिष्ठा नहीं होती । प्रसादजी ने इस प्रणाली का भी अनुसरण किया है । मिश्र-ग्रन्थों के नाटकों में भी हम इस प्रणाली का प्रयोग पाते हैं । उन्होंने अपने नाटकों में कई पात्रों-द्वारा हास की सृष्टि की है । ऐसे नाटकों को हम विदूषक-विहीन नाटक कह सकते हैं ।

(२) प्रासंगिक कथा-वस्तु के रूप में हास—संस्कृत-परंपरा के अन्तर्गत प्राचीन रूपकों में प्रासंगिक कथा-वस्तु के आधार पर भी हास का विधान मिलता है । इस परंपरा के अनुसार नाटककार अपनी कल्पना-शक्ति से आधिकारिक कथा-वस्तु की आत्मा के अनुरूप हास्यात्मक प्रासंगिक कथा-वस्तु की सृष्टि करते थे और उसे आधिकारिक कथा-वस्तु के अन्तर्गत स्थान देते थे । इस प्रकार के दृश्यों के प्रदर्शन का प्रधान लक्ष्य होना या आधिकारिक कथा-वस्तु की जटिलताओं को दूर करना और उसके प्रति, आदि से अंत तक, सामाजिकों का आकर्षण बनाये रखना । इस प्रकार विदूषक-द्वारा हास की सृष्टि न होकर, कई पात्रों-द्वारा यह कार्य संपन्न होता था । हिन्दी में इस शैली का प्रयोग भी मिलता है ।

नाटक की कथा-वस्तु के अन्तर्गत विन प्रणालियों-द्वारा हास की सृष्टि की जाती है उनके अतिरिक्त हास के सृष्टि को एक स्वतंत्र प्रणाली भी संस्कृत-परंपरा में मिलती है। प्रहसन का स्वरूप इस प्रणाली के अनुसार नाटक की संपूर्ण कथा-वस्तु ही हास का माध्यम बन जाती है। ऐसे नाटक प्रहसन कहलाते हैं। यह रूप का एक भेद माना गया है। आज संस्कृत-परंपरा-नुसार उसका वह रूप हमें स्वीकार नहीं है। पाश्चात्य नाट्य कला के प्रभाव से उसमें यथेष्ट परिवर्तन हुआ है। आधुनिक नाट्य-साहित्य में उसकी स्वतंत्र सत्ता है, उसकी अपनी विशेषताएँ हैं, उसका अपना इतिहास है। उसकी गणना एकांकी के अन्तर्गत होती है। उसमें कथा-वस्तु अत्यधिक बढ़ा-चढ़ा कर कही जाती है और पात्रों के चरित्र असंभान्य रूप में चित्रित किये जाते हैं। उसमें ध्रुव के अन्तर्गत दृश्यों का विधान अनिवार्य नहीं है। प्रहसनकार को इस संबंध में पूरी स्वतंत्रता है। इस प्रकार वह अपनी रचना में एकांकी के सभी तत्वों का उपयोग करता है। हिन्दी में प्रहसन के प्रवर्तक भारतेन्दु हरिश्चन्द्र माने जाते हैं। उनकी 'अंधेर नगरी' एक प्रहसन ही है। प्रहसन का उत्कृष्ट उदाहरण सुदर्शन का 'आनरेरी मजिस्ट्रेट' है।

प्रश्न उठता है कि नाट्य साहित्य में प्रहसन का क्या प्रयोजन है? क्या उसके बिना नाट्य-साहित्य संपन्न नहीं माना जा सकता? प्रहसन की उत्पत्ति और उसके विकास के प्रहसन का प्रयोजन संबंध में इन प्रश्नों का विशेष महत्त्व है। प्रहसन हमारे जीवन की सुखान्त भावनाओं का प्रदर्शन रंगमंच पर करता है। हास्य-रस प्रधान होने के कारण वह हमारे जीवन के अत्यन्त निकट है। उसकी भावनाएँ हमारी भावनाएँ हैं, उसकी परिस्थितियाँ हमारी परिस्थितियाँ हैं, उसकी घटनाएँ हमारे जीवन की घटनाएँ हैं। हम अपने जीवन के प्रत्येक क्षण में गंभीर रहना अपने लिए घातक समझते हैं। हास्य हमारे जीवन का प्रमुख अंग है। वह वसन्त बनकर हमारे जीवन

में आता है और हमें शारीरिक, आत्मिक तथा मानसिक बल प्रदान करता है। जीवन की सँकरीली गलियों में चलते-चलते जब हम ऊब जाते हैं और अथ गिरे कि तब गिरे की नौबत आ जाती है तब हास्य की एक क्षीण रेखा ही हम में अपार शक्ति और बल का संचार कर देती है। हम उससे प्रेरणा और स्फूर्ति पाकर आगे बढ़ते हैं और अपनी जीवन-यात्रा में सफल होते हैं। हास्य का जीवन के साथ जब इतना घनिष्ट और महत्वपूर्ण संबंध है तब साहित्य में उसे स्थान मिलना ही चाहिए। साहित्य भी तो जीवन की ही व्याख्या है। उसके विविध अंग हमारी भावनाओं का ही आकलन करते हैं। इन अंगों में नाटक हमारे जीवन के अधिक समीप है। वह प्रत्यक्ष रूप में हमारी भावनाओं का प्रदर्शन करता है। उसमें हास्य की सृष्टि क्यों की जाती है? — इस प्रश्न का उत्तर देते हुए एक प्रसिद्ध पश्चात्य नाटककार ने लिखा है कि नाटकों की निरंतर गंभीरता जब मस्तिष्क को आक्रान्त कर देती है तब हमें अपने मस्तिष्क को कमी-कमी उसी तरह स्वस्थ तथा सजीव बनाने की आवश्यकता पड़ती है जिस प्रकार हम चलते-चलते थककर विभ्राम की खोज करते हैं। साहित्य के गंभीर चिन्तन में इस आवश्यकता की पूर्ति हास्य-रस के सफल आयोजन से होती है। इस प्रकार हास्य हमारे गंभीर मानसिक चिन्तन का विभ्राम-स्थल है। उससे हमारा पर्याप्त मनोरंजन होता है।

नाटक की कथा-वस्तु में हास्य की सृष्टि-द्वारा हम सामाजिकों का केवल मनोरंजन ही नहीं करते, उसकी एकरसता को सरसता भी प्रदान करते हैं। आरंभ से अन्त तक दर्शक एक ही रस का आनन्द नहीं ले सकते। नाटक के प्रधान रस को अधिक गतिशील, प्रभावोत्पादक और आनन्दप्रद बनाने के लिए रस-परिवर्तन की भी आवश्यकता होती है। इस आवश्यकता की पूर्ति में हास्य-रस बहुत सहायक होता है। इसकी सृष्टि से नाटकीय कथा-वस्तु की ओर सामाजिकों का ध्यान अधिक काल तक आकृष्ट रहता है। उनमें उत्सुकता और जिज्ञासा उत्पन्न होती है और नाटककार को उनकी मनोवृत्ति के अध्ययन का अवसर मिलता है।

प्रहसन का एक महत्त्वपूर्ण प्रयोजन और भी है। हास्य और मंग द्वारा समाज और जीवन की जटिल परिस्थितियों का विश्लेषण और उनका प्रत्यक्ष स्वीकरण बैसा रंगमंच से होता है बैसा अन्यत्र नहीं हो पाता। प्रहसन देखकर दर्शक अपनी बहुत-सी जटिल समस्याएँ भुलना लेते हैं और फिर उनके अनुसार अपने जीवन का मार्ग निर्दिष्ट करते हैं। समाज और जीवन के हास्य तथा व्यंग्यपूर्ण चित्र अपने प्रभाव में बड़े सबल होते हैं। उनके दर्शकों को पल्लटियों, धूर्तों तथा समाज के अन्य शत्रुओं से सावधान रहने की शिक्षा मिलती है। इस प्रकार प्रहसन सामाजिक हितों की शिक्षा तथा रक्षा के शक्तिशाली साधन हैं। सामाजिक सुधार का जो कार्य उपदेशक कर्षों में कर पाता है उसे प्रहसन दर्शकों की एक बैठक में सफल कर देता है। नाट्य-साहित्य में प्रहसन का मुख्यतः यही प्रयोजन है।

नाट्य-साहित्य में प्रहसन का जो प्रयोजन है उससे स्पष्ट है कि उसका समाज से घनिष्ठ संबंध है। प्रहसन समाज के प्रहसन की क्षेत्र से ही अपने लिए सामग्री बटोरता है और उसी पृष्ठभूमि के आधार पर अपने कथा-वस्तु का निर्माण करता है। प्रश्न हो सकता है कि क्या एक ही व्यक्ति को सक्षम करके प्रहसन की रचना नहीं हो सकती? हो सकती है, पर एक व्यक्ति के जीवन का आधार लेकर जो प्रहसन प्रस्तुत किया जायगा वह एकांगी होने के कारण लोकप्रिय न हो सकेगा। प्रहसन को लोकप्रिय बनाने के लिए व्यक्ति-विशेष को किसी वर्ग के प्रतिनिधि के रूप में ही चित्रित करना होगा, या फिर उसमें उन समस्त दोषों की कल्पना करनी होगी जो समाज में साधारणतः प्रचलित हैं। सफल प्रहसन की रचना समाज की ही पृष्ठभूमि पर होती है, ऐसे समाज की पृष्ठभूमि पर जो गुण-दोषमय होता है। यदि समाज उन्नत है, यदि उसका सांस्कृतिक स्तर उँचा है, यदि उसमें दोषों की अपेक्षा गुण अधिक हैं तो उसकी पृष्ठभूमि पर या तो प्रहसन की रचना होगी ही नहीं और यदि किसी

प्रकार होगी भी तो उस रचना का स्तर इतना ऊँचा होगा कि लाख प्रयत्न करने पर भी उसके प्रदर्शन से दर्शकों को हँसी नहीं आयेगी। मानसिक हास्य को पूर्णतया समझकर उसका रस लेने में शिष्टा, सांस्कृतिक पृष्ठभूमि तथा परिष्कृत मस्तिष्क की आवश्यकता होती है। दर्शकों में अधिकांश साधारण स्थिति के ही लोग रहते हैं। उनका मानसिक स्तर अधिक उन्नत नहीं होता। ऐसी दशा में मानसिक हास्य दर्शकों के बीच अधिक लोच-प्रिय नहीं हो पाता और इसीलिए उसकी रचना भी कम होती है। साहित्य में तो ऐसा हास सदैव लोच-प्रिय रहा है जिसमें छोटे-से-छोटा व्यक्ति, अशिक्षित-से-अशिक्षित प्राणी भाग ले सके। इस प्रकार के हास के लिए उन्नत समाज सामग्री प्रस्तुत नहीं कर सकता।

प्रश्न होता है कि ऐसे हास की जिसमें सभी आनन्द ले सकें, रचना कब होती है? समाज-शास्त्र-मर्मज्ञों का कहना है कि साहित्यिक दृष्टि से प्रहसन की रचना उस समय होती है जब समाज के सांस्कृतिक स्तर का हास होने लगता है। समाज में उन्नति और अवनति का, उत्थान और पतन का, बराबर चक्र चलता रहता है। प्रत्येक देश के सामाजिक इतिहास के अध्ययन से यह पता चलता है कि ज्योंही कोई समाज उन्नत अवस्था को प्राप्त होता है त्यों ही वह ऐसा पलट्ट खाता है कि उन्नति अवनति में परिणत होने लगती है। उस समय उसके सिद्धान्त बदलने लगते हैं और उसके आदर्शों का मापदण्ड परिवर्तित होने लगता है। समाज के इस ऐतिहासिक उथल-पुथल में ही प्रहसन की सामग्री निहित रहती है और नाटककार उसी का प्रयोग करके सफल प्रहसना की रचना करते हैं।

इससे दो बातें हमारे सानने आती हैं—एक तो यह कि प्रहसन सामाजिक पृष्ठभूमि पर ही फनपता है और दूसरी प्रहसन के विषय यह कि समाज के सांस्कृतिक हास के साथ प्रहसन के विषयों की संख्या में वृद्धि होती है। प्रत्येक समाज की तीन श्रेणियाँ होती हैं—उत्तम, मध्यम और निम्न। उत्तम

अथवा भ्रष्ट भ्रष्टी के सामाजिकों का मानसिक स्तर इतना उत्तम होता है कि उन्हें प्रहसन के प्रति विशेष अभिरुचि नहीं होती और यदि होती भी है तो उनके प्रहसन के विषय इतने दुर्बल और मानसिक भ्रम साध्य होते हैं कि उन्हें लोक-प्रियता प्राप्त नहीं होती। मध्यम भ्रष्टी में उत्तम भ्रष्टों की अपेक्षा गंभीर विषयों का बाहुल्य कम रहता है। ऐसी दशा में उसमें प्रहसन के विषय मिल जाते हैं। निम्न भ्रष्टी में गुण कम, दोष अथवा पाखंड अधिक होने हैं। इसलिए उसमें हास्य की सामग्री, प्रचुर मात्रा में मिलती है। प्रहसन है भी समाज के मध्यम और निम्न भ्रष्टी के लोगों के लिए। उन्हीं के आचार-विचार का परिष्कार करना प्रहसन का प्रधान लक्ष्य होता है।

प्रत्येक समाज में अन्य भ्रष्टी के लोगों की अपेक्षा उत्तम भ्रष्टी के व्यक्तियों की संख्या इतनी कम होती है कि प्रहसन के विषयों की खोज करते समय उन पर ध्यान देने की आवश्यकता ही नहीं पड़ती। इसलिए ऐसा प्रत्येक सामाजिक विषय जो शिष्ट हास्य की दृष्टि कर सकता है प्रहसन का विषय हो जाता है। हमारा आधुनिक जीवन इतना व्यापक है कि उसमें प्रहसन के विषय को खोजने के लिए माया-मची करने की आवश्यकता नहीं पड़ती। जीवन के जो विषय आसानी से प्रहसन को लोक-प्रिय बना सकते हैं उनका वर्गीकरण इस प्रकार किया जा सकता है :—

(१) पारिवारिक जीवन के विषय—इस प्रकार के विषय के अन्तर्गत पति-पत्नी, सास-बहू, देवरानी-जेठानी, नंद-भौजाई, मालकिन-नौकरानी, स्वामी-सेवक आदि को तू तू-में मैं मैं; अनमेल विवाह; बहुविवाह; अधिग्रहित जीवन तथा अन्य पारिवारिक दृश्य आ सकते हैं।

(२) सामाजिक जीवन के विषय—इस प्रकार के विषयों के अन्तर्गत छल-कपटपूर्ण व्यवहार, भ्रष्टपान, शूतक्रीड़ा, असंगत प्रेम, वैश्या-वृत्ति, स्तुतिवादी जीवन, पाखंडपूर्ण जीवन, समाज-मुषारको की पोत-

लीलाएँ, साधुओं का जीवन, आधुनिक फैशन, अँगरेजी शिक्षा का बालक-बालिकाओं पर प्रभाव आदि सम्मिलित किये जा सकते हैं।

(३) राजनीतिक जीवन के विषय—इस प्रकार के विषयों के अन्तर्गत राजनीति की चालें, पाखंडी नेताओं का जीवन, दलबंदी के दाँव-पेंच, नेताओं की स्वेच्छाचारिता; नेताओं के कुचक्र, उनके आचार-विचार, उनकी रहन-सहन आदि आ सकते हैं।

(४) साहित्यिक जीवन के विषय—इस प्रकार के विषयों का चयन साहित्यिक व्यक्तियों के जीवन से किया जाता है। कवि की मुद्रा, उसकी भावभंगिमा, उसकी रहन-सहन, सम्पादकों का दंभ और पाखंड, लेखकों की भ्रममूलक आशाएँ, उनका आचार-विचार, उनका मिथ्या-भिमान आदि हास्य की अन्धरी और आकर्षक सामग्री प्रस्तुत कर सकते हैं।

(५) आर्थिक जीवन के विषय—इस प्रकार के विषयों के अन्तर्गत पूँजीपतियों की स्वार्थ-साधना, उनकी धन-लोलुपता, उनका आह-भरपूर्ण जीवन, मजदूरों की निर्धनता, पूँजीपतियों और मजदूरों की नोक-झोंक, ग्राहकों और दुकानदारों के झगड़े, उनकी बेईमानी, उनका पाखंड, उनके आचार-विचार, उनकी रहन-सहन आदि की गणना की जा सकती है।

(६) व्यावसायिक जीवन के विषय—इस प्रकार के विषयों के अन्तर्गत वकीलों के दाँव-पेंच, वादी-प्रतिवादियों के झगड़े, उनके तर्क-वितर्क, जजों के पाखंड, उनकी कचहरी के दृश्य, घूस, अध्यापकों की शिक्षण-पद्धति, उनका पाखंड, उनकी वेश-भूषा, उनके आचार-विचार, प्रधान कर्मचारियों और उनके सहायकों के बीच होनेवाला तू तू-मैं मैं, आदि आ सकते हैं।

(७) वैयक्तिक जीवन के विषय—इस प्रकार के विषयों का चयन व्यक्तिगत जीवन से किया जा सकता है। शरीर की स्थूलता, विचित्र वेश-भूषा, मूर्खता, मोजन-प्रियता, मानसिक-विलास, पाखंड,

आडंबरपूर्ण आचार-विचार, रहन-सहन, मूल्यतापूर्ण योजनाएँ, दंभ, मिथ्या गर्व, अस्वामाधिक चेष्टाएँ, कृत्पता, अनीतिकता, अशिष्टता, प्रपंचपूर्ण कार्य आदि से हास्य को अच्छी सामग्री मिल सकती है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रहसन के विषय अनन्त हैं और उन सबका सम्बन्ध किसी-न-किसी रूप में हमारे व्यक्तिगत अथवा सामाजिक जीवन से रहता है। इन विषयों का चयन करते समय हमें निम्नलिखित बातों पर ध्यान रखना चाहिए :—

(१) अश्लील, कुरुचिपूर्ण, फूहड़; वीभत्स अथवा इसी प्रकार के अन्य विषयों को प्रहसन में स्थान न देना चाहिए। हमें यह कभी न भूलना चाहिए कि प्रहसन का उद्देश्य सामाजिकों के लिए केवल मनोरंजन प्रस्तुत करना ही नहीं, बल्कि उनकी अधोगमिनी मनोवृत्तियों का संस्कार करना भी है।

(२) प्रहसन का विषय देश, काल और पात्र के अनुरूप शिष्ट, संयत, व्यापक, सरल, मृदु, प्रभावोत्पादक, व्यंग्यक तथा प्रसंग, अवसर और दर्शकों की मनोवृत्ति के अनुकूल होना चाहिए। जयतक हास्य के विषय के प्रति दर्शकों का आकर्षण न होगा तबतक हास्य की सृष्टि नहीं हो सकती।

(३) जीवन की जिन घटनाओं से हास्य का उद्भेद होता है उन्हें ज्यों-का-त्यों ही हमें न अपना लेना चाहिए। जिस प्रकार नाटक के वस्तु-विधान में कला और सौंदर्य की प्रतिष्ठा की जाती है उसी प्रकार प्रहसन के वस्तु-विधान को भी संजाने-सँवारने की आवश्यकता है।

उपर्युक्त बातों से स्पष्ट है कि प्रहसन के विषय-निर्वाचन में बड़ी सावधानी से काम लेना पड़ता है। यह कार्य जितना ही सरल है, उतना ही कठिन भी है। इस दिशा में फ्रांसीसी नाटककारों को ही विशेष सफलता मिली है। उन्होंने मानवीय भावों में से किसी एक को चुनकर उसी को प्रहसन का विषय बनाया है और हास्य की सृष्टि के साथ-साथ पात्रों के चरित्र का मनोवैज्ञानिक विवेचन किया है। अँगरेजी-नाटककारों

ने भी इस शैली को अपनाया है। उन्होंने लोभ, गर्व, प्रतिहिंसा, अहं-
भाव आदि मानवीय भावनाओं को लेकर सफल प्रहसनों की रचना की
है। संस्कृत-नाट्य-साहित्य में हास्यात्मक दृश्यों को लेकर प्रहसन लिखे
गये हैं। इन शैलियों का हिन्दी-नाट्य-साहित्य पर भी प्रभाव पड़ा है
और कई मौलिक प्रहसन लिखे गये हैं।

अब हम प्रहसन में हास्य के सिद्धान्तों पर विचार करेंगे। इस संबंध
में हमारे देशरूपकार ने हास्य के जिन तरंगों की
प्रहसन में हास्य व्याख्या की है, वे आज सर्वांगतः मौल्य नहीं हैं।
के सिद्धान्त उन्होंने वैशेषिक, शब्दावली अथवा कार्यकलाप की
हास्य का कारण बताया है और यह कहता है कि
'निद्रातस्य श्मशानं मूर्खारच्यस्य चारिणः' अर्थात् निद्रा, आलस्य, श्मशान,
श्लानि और मूर्खा इसके साथ संबन्ध रखते हैं। पारश्वज्योत्स्नविज्ञान-
वेत्ताओं ने हास्य के तत्त्वों की विशद व्याख्या की है और उसके सम्बन्ध
में मनोवैज्ञानिक सिद्धान्त निश्चित किये हैं। सत्रहवीं शताब्दी में हास्य
के 'अनायास उत्कर्ष' का विरोध महत्त्व रहा है। शरीर-विज्ञानवेत्ताओं
ने 'अतिशय शक्ति का उद्रेक' ही हास का कारण माना है। उन्नीसवीं
शताब्दी के प्रसिद्ध मनोवैज्ञानिक स्पेंसर ने 'असंगति के निरीक्षण' को
ही हास का कारण बताया है। उनके सिद्धान्त के अनुसार हास की
स्वाभाविक उत्पत्ति उस समय होती है जब बोधमान बड़ी वस्तु से छोटी
वस्तु की ओर आकृष्ट होता है। इसे वह 'अधोमुख असंगति' कहते
हैं। इसके विपरीत 'उत्तरोत्तर असंगति' से आश्चर्य की उत्पत्ति होती
है। हास की उत्पत्ति का एक कारण 'विपर्यय' भी माना जाता है।
इसमें परिस्थितियाँ विपरीत होती हैं। जब बच्चे घुड़ों को पढ़ाते हैं
तब अनायास हँसी आ जाती है। आधुनिक शताब्दी के फ्रांसीसी दार्श-
निक बर्गसन का हास्य-सिद्धान्त 'आवृत्ति' और 'विपर्यय' पर आधारित
है। उनका मत है कि हास्य के आलम्बन को समाज प्रिय न होना
चाहिए, हँसनेवाले को उसका ज्ञान न होना चाहिए और पात्र में

‘यात्रिक क्रिया’ होनी चाहिए। विकासवादियों का मत इससे भिन्न है। वे हास्य को हर्ष का एक वाह्य-सूचक मानते हैं। उनके मत के अनुसार हास्य में अकस्मात् जो मुँह खुल जाता है वह मनुष्य की उस प्रारंभिक अवस्था का चोत्क है जब उसे भोजन मिल जाना ही परम हर्ष का कारण होता था। इस प्रकार भोजन और हर्ष का अविच्छिन्न संबन्ध हो गया और उसका प्रभाव हमारे स्नायु-संस्थान पर जम गया। आज जब हमें किसी बात से हर्ष होता है तब पूर्वकालीन संस्कारों-द्वारा स्थापित वह संबन्ध हमारे मुख की पेशियों को चलायमान कर देता है। एक दूरे विकासवादी का कहना है कि मास्तिष्क में तंत्रिका का संचार स्थगित हो जाने से हास्य की उत्पत्ति होती है। हास्य के इन समस्त सिद्धान्तों में सत्य कम, बुद्धि-विलास अधिक है। वस्तुतः हास्य हमारे जीवन का इतना व्यापक भाग है कि उसके लिए निश्चित रूप से सिद्धान्त स्थिर करना असंभव है। इसीलिए साहित्य-शास्त्र में ‘साधारणीकरण’ के महत्वपूर्ण सिद्धान्त की रचना की गयी है। पात्र-द्वारा हृदय के भावों की व्यञ्जना करना साधारणीकरण कहलाता है। इसमें पात्र तथा दर्शक के हृदय के भाव और आलंबन एक हो जाते हैं। शुद्ध हास्य, उपहास तथा वाग्वैदग्ध्य में उत्कृष्ट साधारणीकरण होता है। यह भी एक प्रकार की स्वात्मिक अनुभूति ही है। तात्पर्य यह कि हास्य के संबन्ध में जितने मुँह उठनी बातें हैं। उन सब का समन्वय करके यहाँ हम हास्य के निम्नलिखित महत्वपूर्ण तत्वों का उल्लेख करते हैं :—

(१) प्रत्येक हास्य-विषय का संबन्ध किसी-न-किसी रूप में समाज और उसके व्यक्तियों से होना अनिवार्य है। किसी ठूँठ को देखकर हमें उसी दशा में हँसी आती है जब वह हमें मनुष्य के अनुरूप दिखायी पड़ता है। एक बच्चे की दाढ़ी देखकर हम उसी दशा में हँसते हैं जब हम उसको दाढ़ी को किसी शेर अथवा मुल्ला की दाढ़ी समझने लगते हैं। इसी प्रकार ऐसे सभी आलंबनों के संबन्ध में यह निश्चयपूर्वक कहा जा

सकता है कि उनके भीतर मानव छिपा रहता है। मानव और उसके समाज की उपेक्षा करके हास्य की सृष्टि हो ही नहीं सकती।

(२) प्रत्येक हास्य-विषय में एक बुद्धि से दूसरी बुद्धि के लिए संकेत का रहना अपेक्षित है। इसका तात्पर्य यह है कि हास-परिहास में एक बुद्धि का लगाव दूसरी बुद्धि से बना रहना चाहिए। हास्य का विषय ऐसा होना चाहिए जिसे सुनकर और समझकर दूसरों को हँसी आ जाय। हास्य की सृष्टि में यह सिद्धान्त बहुत उपयोगी होता है। सफल हास्य का अर्थ ही यह है कि दूसरे उसका आनन्द लें। समाचारपत्रों में बहुत से चुटकुले निकलते हैं। जो लोग उन्हें समझते हैं, उन्हें हँसी आती है, पर जो नहीं समझते वे मुँह ताका करते हैं। प्रहसन में वही नाटककार हास्य की अच्छी सृष्टि कर सकता है जो अपने सामाजिकों की मनःस्थिति तथा परिस्थितियों का ध्यान रखता है।

(३) प्रत्येक हास्य-विषय में वेदना अथवा सहानुभूति का अभाव रहता है। भारतीय साहित्य-शास्त्रियों ने कवय रस को हास्य का विरोधी माना है। वास्तव में जहाँ वेदना है, सहानुभूति का सफल आग्रह है, वहाँ हास्य की सृष्टि कैसे हो सकती है? हास्य की सृष्टि के लिए वेदना का अभाव परम बाधनीय है। वेदना में भावुकता है और भावुकता हास्य का परम शत्रु है। एक व्यक्ति साइकिल पर चढ़ते समय गिर पड़ा। ऐसी दशा में जो व्यक्ति उसके प्रति सहानुभूति का प्रदर्शन करेगा उसे हँसी नहीं आयेगी। हँसेगा वह जिसकी उसके प्रति सहानुभूति नहीं होगी। इससे स्पष्ट है कि वेदना-रहित हास्य ही उच्च कोटि का हास्य होता है।

(४) प्रत्येक हास्य-विषय में हास्य का जनक अपनी भेद्यता का और हास्य-विषय की हीनता का अनुभव करता है। अधिकतर उपहास ऐसे लोगों का किया जाता है जिनके प्रति अप्रत्यक्ष रूप से हम हीनता का भाव रखते हैं, परन्तु सामाजिक मय से हम उस भाव को प्रत्यक्ष नहीं करते। उपहास में वही भाव सुन्दर रूप धारण करके सामने आता है

और सामाजिकों का मनोरंजन करता है। दूसरों को मूल करते देखकर भी हमारे आत्म-भाव की मात्रा बढ़ जाती है और हम भूल करनेवाले की हँसी उड़ाने लगते हैं। उपहास करनेवाला सदा अपने आपको अन्य लोगों की अपेक्षा उत्तम समझता है और उनका उपहास कर अपनी भेष्यता की छाप जमाना चाहता है। नगर-निवासी देहातियों का जो उपहास करते हैं उसके मूल में यही सिद्धान्त काम करता है।

(५) प्रत्येक हास्य-विषय में कोई-न-कोई बात साधारण से विपरीत होती है। जो कुछ हम साधारणतया देखते हैं, जो कुछ हम आशा करते हैं उसके अनुकूल न होना ही विपरीतता है। इसमें छोटी बात को बहुत बड़ी, बड़ों को बहुत ही बड़ी अथवा बहुत ही छोटी करके कहना पड़ता है। समाचारपत्रों में जो व्यंग-चित्र निकलते हैं उनमें विपरीतता ही हमारे हास्य का कारण होती है। नाट्य पुरुष के साथ लंबी स्त्री, कुत्स स्त्री के साथ मुन्दर पुरुष, लंबे हट्टे-कट्टे पुरुष के साथ क्षीणकाय नाटी स्त्री, फाले-पुरुष के शरीर पर पारचात्य वेश-भूषा देखकर किसे हँसी नहीं आयेगी! व्यंग में विपरीततामूलक हास्य होता है। हम को दानी, कायर को धीर और मूर्ख को पंडित सिद्ध करना व्यंग-द्वारा ही संभव है।

हास्य के उपर्युक्त सिद्धान्तों के अतिरिक्त अन्य सिद्धान्त भी हो सकते हैं। मानसिक अथवा शारीरिक यात्रिक क्रिया भी हास्य का एक कारण है। इस प्रकार हमारी हँसी के अनेक कारण हैं, अनेक सिद्धान्त हैं। समय की गति के साथ उनमें परिवर्तन भी होता रहता है।

प्रहसन में हास्य के जिन सिद्धान्तों का स्वीकरण किया गया है उनसे हास्य के आलंबनों का ज्ञान हो जाता है। प्रहसन में हास्य वास्तव में हास्य के कारण ही हास्य के आलंबन हैं।
 के आलंबन संस्कृत-साहित्य में विदूषक हास्य का आलंबन माना जाता है। उसका काम लोगों को हँसाना है। उसकी वेश-भूषा, उसका व्यवहार, उसके कार्य-कलाप ऐसे होते हैं कि उन्हें

देखते हो हँसी आ जाती है। प्रहसन में उसकी स्थिति इतनी व्यापक है कि उसकी सृष्टि में हास्य के सभी तत्वों का समन्वय हो जाता है। पर साहित्य अथवा जीवन के दैनिक व्यापारों में सर्वत्र विदूषक-द्वारा ही हास्य का उद्रेक नहीं होता। यहाँ ऐसे आलंबनों का उल्लेख किया जाता है जिनके कारण हास्य की सृष्टि होती है :—

(१) शारीरिक गुण-द्वारा हास्य का उद्रेक—शारीरिक गुण निष्कृष्ट हास्य की सृष्टि में सहायक होते हैं। इसमें 'अपकर्ष' का सिद्धांत अधिक काम करता है। लंबे आदमी के साथ उसकी नारी ली देखकर हँसी आती है। बड़ी लोढ़ भी हमारी हँसी का कारण है। शरीर की स्थूलता, शारीरिक यांत्रिक क्रियाएँ, ब्राह्मण की मोदक-प्रियता, कृष्ण सेठ की रदन-सहन, पालंदियों की कृत्रिम मुद्रा, मूखों का पाश्चित्यपूर्ण बाह्य प्रदर्शन आदि हास्य के सबल उपकरण हैं और इनका प्रयोग प्रहसन में बराबर किया जाता है।

(२) मानसिक गुण-द्वारा हास्य का उद्रेक—पात्र के चरित्र में उत्कृष्ट हास्य की पर्याप्त सामग्री रहती है। इस प्रकार की हास्य-सृष्टि में पात्र का सम्पूर्ण चरित्र सामने नहीं आता। यदि हमें किसी सेठ को हास्य का आलंबन बनाना है तो हम उसके समस्त वैयक्तिक गुणों की चर्चा न करके केवल उस समुदाय के सामान्य गुणों पर आक्षेप करेंगे जो उसे धन-लोलुप, पालंदी, निष्ठुर तथा कृष्ण सिद्ध करने में सहायक होते हैं। हास्य के ऐसे आलंबनों में 'मानसिक अपकर्ष' का विशेष महत्त्व रहता है। मिथ्यादंबर मानसिक अपकर्ष का सूचक है। उस पालंदी पंडित को देखकर किसे हँसी नहीं आयेगी जो किसी अछूत को देखकर तीन बार स्नान करता है। मानसिक अपकर्ष जब मूर्खता की सीमा का स्पर्श करता है तभी वह हास्य का विषय बनता है। मानसिक यांत्रिक क्रियाएँ भी हास्य का कारण होती हैं। बार-बार 'जो है सो' कहनेवाले पंडित कथा के अवसरों पर हास्य के प्रतीक बन जाते हैं। इसी प्रकार पात्रों को मानसिक असंबद्धता पर भी हँसी आती है। यह असंबद्धता दो प्रकार

की होती है—(१) आन्तरिक संघर्ष-जन्य तथा (२) बाह्य संघर्ष-जन्य। असंभवता में वैषम्य-द्वारा हास्य का चित्रण होता है। अनुभवी डाक्टर के साथ मूर्ख कम्पाउण्डर, वीर के साथ कायर, कुल्लू सेठ के साथ खर्चीला नौकर हास्य की परिस्थितियाँ उत्पन्न करने में सहायक होते हैं।

(३) घटना-द्वारा हास्य का उद्ब्रेक—घटना-द्वारा हास्य की सृष्टि प्रहसन का मुख्य विषय है। प्रहसन में 'अपकर्ष के सिद्धान्त' के आचार पर ऐसी अनेक कल्पित घटनाओं का विधान किया जाता है जिनकी और सामाजिकों का विशेष आकर्षण रहता है। इसी प्रकार असंगति, घटना-विपर्यय, हास्यजनक भूल, घटना की आवृत्ति आदि प्रहसन की कथा-वस्तु में जान डाल देते हैं। यात्रा में जाते समय जब बार-बार किसी को फाना मिलता है तब हँसी रोके नहीं सकती। वर्तमान जीवन में आत्मस्वातंत्र्य की प्रवृत्ति भी हास्य की उत्पत्ति में सहायक होती है। धर्माचार्यों का उपहास और उनके नियमों की जो खिल्ली उड़ाई जाती है उसमें आत्मस्वातंत्र्य की भावना ही मुख्यतः काम करती है।

(४) रहन-सहन-द्वारा हास्य का उद्ब्रेक—रहन-सहन-द्वारा हास्य का उद्ब्रेक दो कारणों से होता है। किसी पंडित को बुआही अथवा पियूषकड़ों की मंलड़ी में बैठा देखने से जब हास्य का उद्ब्रेक होता है तब उसके मूल में 'अपकर्ष' का सिद्धान्त काम करता है। आधुनिक पैरान के बाबुश्री पर मार्चान्तावादी हँसते हैं और उन पर व्यंग करते हैं। यांत्रिक क्रिया भी हास्य की सृष्टि करती है। किसी को नकल बनाकर उसी प्रकार का आचरण करने से भी हास्य का उद्ब्रेक होता है। बर्कल का प्रत्येक अक्षर पर अपने पेशे की दुहाई देना, वैद्य का प्रत्येक रोगी को किसी-न-किसी घातक रोग से पीड़ित घोषित करना यांत्रिक क्रिया के ही परिणाम हैं। विद्रूपक रहन-सहन-जन्य हास्य का अष्टवन् आलंबन है।

(५) संवाद-द्वारा हास्य का उद्ब्रेक—इस साधन-द्वारा हास्य का उद्ब्रेक अधिकांश साहित्यिक प्रहसनों में होता है। विचार तथा शैली की असंभवता अथवा असंगति ही इसका कारण है। हमें हँसी इसलिए

आती है कि पात्र जो कुछ कहना चाहता है उसे वह उचित भाषा का रूप नहीं दे पाता। इस प्रकार अर्थ का अनर्थ हो जाता है। बेफजूल, निखालिस, यनमोर्स आदि ऐसे ही शब्द हैं जो अपने अनुचित प्रयोग के कारण वाक्य में हास्य की सृष्टि करते हैं। एक मदरासी अथवा बंगाली जब अटपटी हिन्दी में बातें करने लगता है तब हम बिना हँसे रह नहीं सकते। इस संबंध में हमें यह स्मरण रखना चाहिए कि ऐसे समस्त अवसरों पर हमें शब्दार्थ का ध्यान लेना ही नहीं रहता।

हास्य के उपर्युक्त आलंबन अन्तिम नहीं हैं। हास्य-प्रिय नाटककार समय-समय पर नवीन आलंबनों की उद्भावना करके अपनी रचनाओं में हास्य की सृष्टि करते हैं। छद्म वेश भी हास्य का एक आलंबन है। अत्यन्त घमडी तथा दर्प में चूर्ण लोभ भी हास्य के साधन होते हैं। मिथ्या भाषण, गप्प, आत्म-प्रशंसा आदि भी हास्य के उपकरण हो सकते हैं। कहने का तात्पर्य यह कि हास्य के आलंबनों की सीमा अत्यन्त विस्तृत और और व्यापक है। सभ्यता के विकास के साथ-साथ हास्य के अमिनव उपकरण सामने आते हैं और हमारा मनोरंजन करते रहते हैं।

प्रहसन के उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि उसमें हास्य के विधान की एक नहीं, अनेक शैलियाँ हो सकती हैं। अँगरेजी-प्रहसन में हास साहित्य में गुण तथा उद्देश्य और उपकरण के अनु-को शैलियाँ सार हास (कामिक) के चार मुख्य भेद माने गये हैं—(१) शुद्ध हास (२) भ्रान्त हास (३) उपहास और (४) वान्वैदग्ध्य। इन्हीं भेदों के अनुसार हास की चार शैलियाँ हो सकती हैं—(१) हासात्मक शैली, (२) भ्रान्तात्मक शैली (३) उप-हासात्मक शैली और (४) वैदग्धात्मक शैली। अनेकांकी और एकांकी में इन्हीं चारों शैलियों के अन्तर्गत गौण रूप से और प्रहसन में मुख्य रूप से हास्य का विधान मिलता है। इसलिए यहाँ हम इन्हीं चारों शैलियों पर विचार करेंगे :—

(१) शुद्ध हासात्मक शैली—इस शैली के अन्तर्गत शुद्ध हास्य का (छूमर) विधान किसी घटना, चरित्र अथवा कार्य के माध्यम से किया जाता है। इसलिए यह वास्तविक हास होता है। हास्य और विडम्बना में अन्तर है। विडम्बना में हम उस वस्तु में विश्वास करने का दोग रचते हैं जिसमें हमारा विश्वास नहीं है। हास्य में हम उस वस्तु के प्रति अविश्वास करने हैं जिसके प्रति हमारा विश्वास होता है। इसमें प्रहसनीय विषय की ओर हमारी हलकी-सी सहानुभूति भी रहती है। हम विषय की दुर्बलताओं पर हँसते हैं। प्रहसनकार उन दुर्बलताओं का चित्रण इतने कलात्मक ढंग से करता है कि उनके प्रति दर्शकों के हृदय में सहानुभूति का भाव हो उत्पन्न होता है, पृथा अथवा द्रोप के भाव उत्पन्न नहीं हो पाते। सहानुभूति में कथना की एक अत्यन्त सूक्ष्म धारा का सदैव प्रवाह रहता है। दर्शक प्रहसनीय पात्र पर हँसते अवरूप है, पर वे हृदय से यही इच्छा करते हैं कि उसकी दुर्बलता का अन्त हो जाय। सुधार की इच्छा यह उनमें सदैव गौण ही रहती है। इसके प्रधान होने पर हास्य की सृष्टि नहीं हो सकती। इस संबंध में हमें यह भी स्मरण रखना चाहिए कि इस शैली-द्वारा निरूपित हास्य वैयक्तिक ही होता है और इस व्यक्तिगत प्रधानता के कारण ही पात्र की जो दुर्बलता एक को उचित प्रतीत होती है, दूसरे को यह असंगत जान पड़ती है। ऐसी दशा में यदि सभी दर्शक एक साथ खिलखिलाकर न हँसें तो यह शैली का दोष नहीं, मानव-भन की व्यक्तिगत साधना का परिणाम है। हिन्दी में इस शैली का सफल प्रयोग प्रसादजी तथा जे० पी० श्रीवास्तव ने किया है। जे० पी० श्रीवास्तव ने अपने प्रहसनों में घटना, पात्र और कार्य—इन तीनों साधनों से हास्य की सृष्टि की है और उन्हें अपने उद्देश्य में सफलता भी मिली है।

(२) भ्रान्तात्मक शैली—इस शैली के अन्तर्गत भ्रान्त अथवा निरर्थक (नान्सेंस) के माध्यम से हास की सृष्टि की जाती है। इस शैली का प्रयोग प्रहसन में अत्यधिक होता है। इसके प्रायः तीन रूप हैं—(१)

इसका पहला रूप हमें उनमें कल्पित कथा-वस्तुओं में देखने को मिलता है जो वास्तविकता की सीमा से अत्यधिक दूर हो जाते हैं। ऐसी कथा-वस्तुओं को हम 'गप्प' कह सकते हैं। (२) इसका दूसरे प्रकार का रूप हमें उन कल्पित कथा-वस्तुओं में मिलता है जो अतिशयोक्ति के कारण अपना अस्तित्व ही विलीन कर देती है और अभिनव कथा-वस्तु में परिणत हो जाती है। (३) इसका तीसरे प्रकार का रूप हमें उन कथा-वस्तुओं में मिलता है जिनके आकार विकृत कर दिये जाते हैं। प्रहसनों की रचना में भ्रान्त की इन तीनों शैलियों का प्रयोग होता है। भ्रान्त अथवा निरर्थक हमारी हँसी के आवि कारण है। हम अपनी शैशवावस्था में जिन बातों पर हँसते हैं वे प्रायः निरर्थक ही होती हैं। उस समय हमारी हँसी का कोई विशेष कारण नहीं होता। हम अपनी प्रौढ़ावस्था में जिन बातों को निरर्थक समझकर उनकी ओर से विमुख हो जाते हैं उन्हीं बातों की ओर शैशवावस्था में हमारा विशेष आकर्षण रहता है। इस प्रकार भ्रान्त का प्रहसन से विशेष संबंध है। इसका प्रयोग करने से घटनाएँ इतनी अतिरंजित हो जाती हैं कि उनमें हमारा विश्वास नहीं रहता। हम बता चुके हैं कि शुद्ध हास में प्रहसनीय विषय के प्रति हमारी सहानुभूति होती है, पर जब वही प्रहसनीय विषय भ्रान्त के माध्यम से हमारे सामने आता है तब उसके प्रति हमारी सहानुभूति नहीं होनी। दोनों में एक अन्तर और है। शुद्ध हास में हास्यास्पद पात्र को अपनी वास्तविक स्थिति का ज्ञान रहता है, भ्रान्त हास में उसे अपने उपहास्यास्पद होने का ज्ञान नहीं रहता। यदि ऐसा हो जाय तो भ्रान्त हास्य की सृष्टि ही नहीं हो सकती। गप्पी उसी समय तक दून की हाँकता है जबतक उसे अपने उपहास्यास्पद होने का ज्ञान नहीं रहता, पर ज्यों ही वह यह जान जाता है कि दूसरे उस पर हँस रहे हैं, वह डींग मारना बन्द कर देता है।

(३) उपहासात्मक शैली—इस शैली के अन्तर्गत उपहास (स्टायर) के माध्यम से हास की सृष्टि की जाती है। हम बता चुके हैं कि शुद्ध हास में सहानुभूति की हलकी भावना रहती है। उपहास इससे भिन्न होता

है। उसमें सहानुभूति का आग्रह नहीं होता, विशेषतः अनर्क्य अथवा धृष्टा का माय रहता है। एक अन्तर और है। शुद्ध अथवा भ्रान्त हास में घटना, पात्र अथवा कार्य स्वयं हास्यास्पद नहीं बनता, उसके माध्यम से हास की सृष्टि मात्र होती है। उपहास में वही घटना, वही पात्र, वही कार्य स्वयं हास्यास्पद बन जाता है। उपहास की एक संज्ञा व्यंग भी है। उपहास किसी पात्र, समाज, संस्था अथवा वर्ग की दुर्बलताओं का उद्घाटन ही नहीं करता, वह उस पर आक्षेप और व्यंग भी करता है। शुद्ध हास अथवा भ्रान्त हास का लक्ष्य होता है—हमारा मनोरंजन करना। उपहास द्वारा हम उसी का विरोध भी करते हैं। इसके दो रूप हैं—एक तो वह जो विषाक्त वाण की भाँति हमारे हृदय को उल्टीड़ित कर देता है और हम छटपटा उठते हैं और दूसरा वह जो मधुर चुटकीयाँ लेता है और हमारा हृदय गुदगुदा देता है। प्रहसन में उपहास का दूसरा रूप ही बाँझनीय है। उसका विषय सब प्रकार की मूर्खताओं का उद्घाटन है और उसका संबन्ध हृदय की अपेक्षा मस्तिष्क से अधिक होता है। ऐसी दृष्टि में कुशल कलाकार ही इसका प्रयोग करने में सफल होते हैं। हिंदी में के प्रायः सभी प्रहसनकारों ने इसका सफल प्रयोग किया है। जे० पी० भीवास्तव-कृत 'साहित्य का संपूर्ण' इसी प्रकार का उपहासात्मक प्रहसन है।

(४) वैदग्धात्मक शैली—संवाद में वाग्वैदग्ध्य (विद्) द्वारा जब हास्य की सृष्टि होती है, तब वैदग्धात्मक शैली का आविर्भाव होता है। वाग्वैदग्ध्य, हास्य का गुण नहीं, एक शैलीमात्र है। वह शैली अधिक हास्योत्पादक होती है। यह हास (कामिक) की नहीं, हास्य की, उत्कृष्टता की सृष्टि करती है। जिस प्रकार अलंकार के प्रयोग से काव्य आनन्दमय हो जाता है उसी प्रकार वैदग्ध्य के सफल प्रयोग से हास (कामिक) की रुचिरता और उसका चमत्कार बढ़ जाता है। इसीलिए इसे हास के अन्तर्गत माना गया है। यह विचार के अभिव्यक्ति की एक कलापूर्ण मणाली है। यह वाणी के आश्रित है और वाणी-द्वारा ही इसकी अभि-

व्यक्ति होती है। इसकी कहीं भी स्वतंत्र सत्ता नहीं होती। यह कहीं शब्द पर और कहीं अर्थ या विचार के आश्रित रहती है। इसीलिए इसके दो भेद माने गये हैं—(१) शब्द-वैदग्ध्य और (२) अर्थ-वैदग्ध्य। शब्द-वैदग्ध्य की विदग्ध्यता शब्द के आश्रित रहती है। इसमें एक शब्द पहले अपना निश्चित अर्थ सूचित करता है, फिर दूसरी बार उस शब्द को विभक्त कर एक नया अर्थ निकाला जाता है। यही दोनों अर्थ, वैदग्ध्य तथा हास्य के कारण होते हैं। अलंकार की दृष्टि से इसे हम 'यमक' कह सकते हैं। जिस प्रकार शब्दालंकार में उस विशेष अलंकृत शब्द के स्थान पर अन्य पर्यायवाची शब्द रख देने से उस वाक्य की शोभा नष्ट हो जाती है उसी प्रकार शब्द-वैदग्ध्य में यदि उस प्रयुक्त शब्द के स्थान पर अन्य शब्द रख दें तो उसकी विदग्ध्यता जाती रहती है। शाब्दी ध्वनिता में भी शब्द के दो अर्थ होते हैं, पर उसमें प्रयोक्ता का संदेश केवल एक ओर रहता है। अर्थ-वैदग्ध्य की विदग्ध्यता अर्थगत होती है। जिस प्रकार अर्थालंकार की आलंकारिकता शब्द-परिवर्तन से नष्ट नहीं होती, उसी प्रकार अर्थ-वैदग्ध्य भी शब्द-परिवर्तन से नष्ट नहीं होता। अलंकार की दृष्टि से उसे हम 'श्लेष' कह सकते हैं। प्रहसन में इन दोनों का प्रयोग दो विभिन्न दृष्टियों से किया जाता है—एक तो केवल मनोरंजन के लिए और दूसरा अश्लीलता का उद्घाटन अथवा व्यंग के लिए। साभिप्राय वैदग्ध्य में आक्षेप के अनुकूल वैदग्ध्य की प्रधानता रहती है। इस प्रकार हम देखते हैं कि यह हास्य का एक कला-पूर्ण आलम्बन है। इससे कथोपकथन में जीवन आ जाता है और उसकी रोचकता बढ़ जाती है। इसका प्रयोग भाषा तथा शैली पर पूर्ण अधिकार की अपेक्षा रखता है। हिन्दी के प्रायः सभी नाटककारों ने अपने नाटकों में इसका प्रयोग किया है।

अबतक हमने हास की जिन शैलियों का निरूपण किया है उससे यह न समझना चाहिए उनमें किसी प्रकार की समता नहीं होती। वास्तव में अपनी पूर्णता के लिए उक्त शैलियाँ एक-दूसरे की अपेक्षा रखती हैं

और एक शैली के अन्तर्गत दूसरी शैली को स्थान मिलता है। प्रहसन की रोचकता तो उन समस्त शैलियों के कलापूर्ण समन्वय में ही निहित रहती है। यह कलाकार का काम है कि वह अपनी रचना में इनका समन्वय किस प्रकार करे। जो दस कार्य में सफल है वही प्रहसन का सफल लेखक है।

अब हमें प्रहसन के भेदों पर विचार करना है। संस्कृत-नाटकाचार्यों ने नाटकीय पात्रों के अनुसार उसके तीन भेद माने गये हैं—(१) शुद्ध, (२) विकृत और (३) संकर। शुद्ध-प्रहसन में पात्राङ्गी, संन्यासी, तनूस्वी अथवा पुरोहित नायक होता है और उसके चरित्र का उपहासात्मक उद्घाटन होता है। इसमें चेट, चेटी, चिट आदि नीच पात्र भी आते हैं। पात्रों की बेग-भूग्रा और उनकी विचित्र आकृति तथा बोलने के ढंग से इस प्रकार के प्रहसनों का विशेष प्रभाव रहता है। इसमें हारमपूर्ण उक्तियों का आधिक्य रहता है। विकृत प्रहसन में नपुंसक, कंघुड़ी तथा तनूस्वी कानुकों के बेग में विहित किये जाते हैं। संकर-प्रहसन में हास्य का सुलभ प्रयोग होता है। इसका नायक धूर्त होता है और इसमें छल, कपट, हास-परिहास तथा व्यंग्य आदि का बाहुल्य होता है। असत्य को सत्य और सत्य को असत्य, गुण को अवगुण और अवगुण को गुण पोषित करके पात्र हास्यात्मक परिस्थितियाँ उत्पन्न करते हैं जिनका प्रदर्शन अत्यन्त रोचक और शिक्षाप्रद होता है।

पारचात्य नाटककारों ने नाटकीय तत्त्वों की दृष्टि से प्रहसन के चार भेद किये हैं—(१) परिस्थिति-प्रधान, (२) चरित्र-प्रधान (३) कथोपकथन-प्रधान और (४) विदूषक-प्रधान। इन चारों भेदों का संक्षिप्त विवरण इस प्रकार है :—

(१) परिस्थिति-प्रधान प्रहसन—दस प्रकार के प्रहसनों में कथा-वस्तु की प्रधानता रहती है। प्रहसनकार अपने निरीक्षण, अनुभव

अथवा कल्पना से पहले वास्तविक परिस्थितियों का निर्माण करता है और फिर वह उन परिस्थितियों को वस्तु में इस प्रकार सजाता-सँधारता है कि स्वाभाविक रूप से हास्य की सृष्टि हो जाती है। इस कार्य में उसे बड़ी सावधानी बरतनी पड़ती है। पारिवारिक एवं सामाजिक जीवन से अपने उद्देश्य की पूर्ति के लिए क्या लेना है और क्या नहीं लेना है ?—इसका उसे विशेष रूप से ध्यान रखना पड़ता है। इसके साथ ही उसे यह भी देखना पड़ता है कि हास्य के रूप में जो सामग्री वह प्रस्तुत करने जा रहा है वह व्यापक है अथवा नहीं। परिस्थिति-प्रधान प्रहसन के लिए सदैव ऐसी ही सामग्री जुटानी चाहिए जो व्यापक हो और सब उसका आनन्द ले सकें। सास-बहू, नन्द-भीजाई, देवरानी-जेठानी आदि के झगड़े, अनमेल विवाह, पंडितों तथा मौलवियों की शिक्षण-व्यवृत्ति आदि में ऐसी सामग्री प्रचुर मात्रा में मिल सकती है जो दर्शकों का मनोरंजन करने के साथ-साथ शिक्षाप्रद भी हो।

(२) चरित्र-प्रधान प्रहसन—इस प्रकार के प्रहसन में मानवीय भावनाओं का चित्रण रहता है। इसमें मिथ्याभिमान, गर्व, अहंकार, पाखंड, लोभ, मोह, द्वेष, घृणा आदि भावों के आधार पर पात्रों का चरित्र-चित्रण किया जाता है। एक प्रकार से इसमें हमारी ही भावनाओं का दिग्दर्शन मिलता है। इसलिए इस प्रकार के प्रहसन के प्रति हमारी विशेष अभिरुचि रहती है। इस संबन्ध में हमें यह स्मरण रखना चाहिए कि यद्यपि प्रत्येक मनुष्य में इन भावों का अस्तित्व रहता है तथापि जबतक वे अपनी मर्यादा की सीमा के भीतर रहते हैं जबतक वे नाटकीय वस्तु का रूप धारण नहीं करते। चरित्र-प्रधान प्रहसन में इनका प्रयोग तभी होता है जब ये अपनी मर्यादा का उल्लंघन कर बास्त्यास्पद हो जाते हैं। बात-बात पर चिढ़नेवालों, अपने शान और घन के सम्बन्ध में बढ़बढ़ कर बातें करनेवालों, गंगा के किनारे माला फेरते समय मुन्दरियों का नग्न शरीर देखनेवालों तथा इसी प्रकार के अन्य पात्रों का चरित्र जब रंगमंच से दिखाया जाता है तब कौन ऐसा सहृदय

है जिसे हँसी नहीं आती । चरित्र-प्रधान प्रहसन मानवीय भावों के निष्कल रूप है । इस प्रकार के प्रहसन में लेखक को वस्तु-प्रधान प्रहसनों की अपेक्षा अधिक सतर्कता से काम लेना पड़ता है । उसे मनोविज्ञान के रहस्य उग समस्त परिस्थितियों का अध्ययन करना पड़ता है जो मानवीय भावों की प्रेरणा से उत्पन्न और उद्दीप्त होती हैं । परिस्थिति-प्रधान प्रहसन का लेखक लौकिक जीवन से असाधारण परिस्थितियाँ यदोरकर हास्य उपस्थित करता है; चरित्र-प्रधान-प्रहसन लेखक अपनी रचना के लिए मानव-हृदय टटोलता है, मानव-मन और मस्तिष्क का अध्ययन करता है और फिर अपने तत्सम्बन्धी निरीक्षण एवं अनुभव के आधार पर हास्यात्मक सामग्री एकत्र करता है । दूसरे का कार्य पहले की अपेक्षा कहीं अधिक गुरुतर, गंभीर और कलापूर्ण है ।

(३) कथोपकथन-प्रधान प्रहसन—इस प्रकार के प्रहसन में कथोपकथन की प्रधानता रहती है और उसी के माध्यम से हास्य की सृष्टि की जाती है । कथोपकथन अथवा याक्चातुर्य आधुनिक काल की श्रेष्ठ और लोक-प्रिय कला है । इसमें शब्द-ज्ञान के साथ-साथ व्यावहारिक शिष्टाचार आदि की भी आवश्यकता होती है और इन सब के द्वारा हास्य, व्यंग, यमक एवं श्लेष के आधार पर हास्यात्मक परिस्थितियों का निर्माण किया जाता है । इस प्रकार के प्रहसन में शब्द संभाषण के स्तर से नीचे गिरने और तर्क-वितर्क में पड़कर हास्य और व्यंग की मर्यादा नष्ट करने की अधिक संभावना रहती है । ऐसी दशा में लेखक को सदैव अपने लक्ष्य पर दृष्टि रखनी पड़ती है । उसे यह भी देखना पड़ता है कि उसके पात्र-बातों में पड़कर भाषण न देने लगें और वे अपने उद्देश्य से निचलित न हो जायें । व्यंग के अतिरिक्त दूसरों की शैली के उपहास-पूर्ण अनुकरण-द्वारा भी हास्य की सृष्टि हो सकती है । हिन्दी-जगत् में अनेक कवियों की कविताओं का उपहासपूर्ण अनुकरण हुआ है । अँगरेजी में इस प्रकार के अनुकरण को 'पैरोडी' कहते हैं । 'तकिया कलाम' भी हास्य-ग्रस्तुत करने का एक उपयुक्त साधन है और कथोप-

कथन में इस का प्रयोग बड़ी सफलता से हो सकता है। 'जी सरकार', 'जो है सो', 'खाल फरमाइए', 'समझे' आदि ऐसे शब्द हैं जिनके सहारे बातचीत करने में एक विशेष प्रकार का आनन्द दर्शकों को मिल सकता है। इसी प्रकार शरीर के विभिन्न अंगों के संचालन, स्वर आदि के उतार-चढ़ाव एवं मुद्राकृति के अनुकरण से भी शिष्ट हास्य का वातावरण उपस्थित किया जा सकता है।

(४) विदूषक-प्रधान प्रहसन—इस प्रकार के प्रहसन की हम अन्यत्र चर्चा कर चुके हैं। यहाँ फेवल इतना ही कहना पचात होगा कि इस प्रकार के प्रहसन आधिकारिक कथा के साथ ही चित्रित किये जाते हैं। स्वतंत्र रूप से उनका कोई अस्तित्व नहीं रहता। अँगरेजी-परंपरा में 'क्लाउन' और संस्कृत-परम्परा में 'विदूषक' दोनों के व्यक्तित्व में विशेष अन्तर नहीं है।

यह तो हुआ प्रहसन का पर्गीकरण। अब हमें हिन्दी-नाट्य साहित्य में प्रहसन की प्रगति पर विचार करना है। प्रहसन प्रहसन की प्रगति के संबन्ध में कुछ लोगों का ऐसा विश्वास है कि उसकी रचना अन्य रूपकों की अपेक्षा सरल होती है। इस प्रकार के विश्वास के प्रायः तीन आधार होते हैं। पहला तो यह कि प्रहसन का विषय सरल होता है, दूसरा यह कि अन्य प्रकार के रूपकों के लिए जिस सांस्कृतिक स्तर की आवश्यकता होती है प्रहसन के लिए उसका होना अपेक्षित नहीं है और तीसरा यह कि रूपक के अन्य भेदों की रचना में बिन नाटकीय विशेषताओं की आवश्यकता होती है प्रहसन की रचना में उनका विशेष महत्त्व नहीं है। प्रहसन-लेखक यदि अपनी रचना-द्वारा सफल हास का आयोजन कर देता है तो वह अपनी रचना में स्तुत्य है। प्रश्न उठता है कि इस सुविधा के होते हुए भी अन्य रूपकों की अपेक्षा प्रहसनों की संख्या न्यून क्यों है ? इसके तीन कारण हो सकते हैं :—

(१) हमारे जीवन में हास-परिहास का महत्त्व है अवश्य, पर वही सच्

कुछ नहीं है। यदि हम दिनभर हँसते रहें तो हम पागल हो समझे जाएंगे। वस्तुतः दिनभर हँसना हमारे लिए संभव भी नहीं है। यदि हम हँसना भी चाहें तो हँस नहीं सकते। घंटे दो घंटे भी हँसना हमारे लिए दूभर हो जाता है। वास्तव में अपने गंभीर चिन्तन के भार को हलका करने के लिए ही हम हँसने की इच्छा करते हैं। ऐसी इच्छा सृष्टिक ही होती है और सृष्टिक होने के कारण ही इसका विशेष महत्व है। हम अपने जीवन का अधिकांश समय गंभीर चिन्तन में ही व्यतीत करते हैं। ऐसी दशा में हमारे जीवन में गंभीर चिन्तन और हास में बौ अनुपात होता है उसी अनुपात में दोनों को साहित्य में स्थान मिलता है। नाट्य-साहित्य में रुचक के अन्य भेदों की अपेक्षा प्रहसन की न्यूनता का यही कारण है।

(२) प्रहसन की न्यूनता का दूसरा कारण उसकी रचना से सम्बन्ध रखता है। वास्तव में उसकी रचना सरल नहीं है। उसकी रचना के लिए नाटककार को पाप से पुण्य, अवगुण से गुण, असुन्दर से सुन्दर, असत्य से सत्य, अन्याय से नीति और अनाचार से आचार निकालना पड़ता है। उसे प्रत्येक व्यक्ति, प्रत्येक समाज, प्रत्येक राष्ट्र तथा जन-जीवन की प्रत्येक गतिविधि पर दृष्टि रखनी पड़ती है और उन सबकी विचार-धारा, संस्कृति एवं सम्पत्ति की परिस्थितियों का आकलन करने के पारचार उन्हें रंगमंच के अनुकूल बनाना पड़ता है। यह कार्य सरल नहीं है। बिरले साहित्यकार ही इस कार्य में दक्ष हो सकते हैं। नाट्य-साहित्य में प्रहसन की कमी का यह भी एक कारण है।

(३) प्रहसन की रचना में तीसरी बाधा उपस्थित होती है भाषा की ओर से। कुछ भाषाएँ स्वभाव से ही गंभीर होती हैं। जिस प्रकार गंभीर विषयों की चिन्ता करनेवाला साहित्यकार हासकी सृष्टि करने में विफल रहता है उसी प्रकार गंभीर भाषाएँ हास की परिस्थितियों का यथा-यथ चित्रण करने में असमर्थ रहती हैं। इस कथन से हमारा यह तात्पर्य नहीं है कि गंभीर भाषा में हास की सृष्टि हो ही नहीं सकती। होती अवरप

है, पर जो चुलबुलाहट, जो व्यंजकता, जो स्पन्दन और रंगीनी हास-परिहास के लिए अपेक्षित है, यदि भाषा में वह नहीं आ पाती तो उस भाषा में। चित्रित हास की परिस्थितियाँ हमारा हृदय गुदगुदाकर रह जायँगी, हमें खिलखिलाकर हँसने का अवसर नहीं देंगी। उर्दू के काव्य, कहानी तथा उपन्यास में हास्य और व्यंग्य का जैसा सुन्दर चित्रण हुआ है, हिन्दी में अभी वैसा नहीं हो सका है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि हिन्दी-नाट्य-साहित्य में शिष्ट प्रहसन की रचना एक सीमा के भीतर ही हो सकी है। संस्कृत-परंपरा में प्रहसन कम मिलते हैं। हिन्दी में प्रहसन का सूत्रपात भारतेन्दु के समय से होता है। तब-से अबतक जितने प्रहसन लिखे जा चुके हैं उन्हें हम ऐतिहासिक दृष्टि से तीन कालों में विभाजित कर सकते हैं जो इस प्रकार हैं :—

(१) भारतेन्दु-काल के प्रहसन—हिन्दी-नाट्य साहित्य का आरंभ भारतेन्दु-युग से होता है। भारतेन्दु अच्छे और स्वस्थ नाटककार थे। उनमें हास्य प्रियता भी थी। इसलिए उन्होंने अपने समय की आवश्यकता के अनुसार 'अंधेर नगरी', 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' आदि प्रहसनों की रचना की। उनके समय में और भी कई प्रहसन लिखे गये। देवकीनन्दन त्रिपाठी ने लगभग सात प्रहसनों की रचना की जिनमें से 'कलियुगी जनेऊ', 'श्री चरित्र', 'एक-एक के तीन-तीन' अधिक प्रसिद्ध हैं। बालकृष्ण-कृत 'शिक्षादान या जैसा काम वैसा परिणाम', हरिश्चन्द्र कुलश्रेष्ठ-कृत 'ठगी की चपेट', पद्मलाल-कृत 'दास्यार्णव', प्रतापनारायण मिश्र-कृत 'कलिकौतुक रूपक', विजयानन्द-कृत 'मदाअंधेर नगरी', राधाचरण गोस्वामी-कृत 'बूढ़े मुँह मुझसे', किशोरीलाल गोस्वामी-कृत 'चौपट चपेट', गोपालराम गहमरी-कृत 'दादा और मैं' राधाकांतलाल-कृत 'देसी कुत्ता विलायती बोल' और बलदेवप्रसाद मिश्र-कृत 'लाल्लू चाबू' आदि का, हिन्दी के प्रहसन-साहित्य में, विशेष स्थान है। यह सच है कि कला की दृष्टि से ये रचनाएँ खरी नहीं उतरती, पर जिस युग और

जिन परिस्थितियों में उनका निर्माण हुआ उनकी दृष्टि से उनका मूल्य अवश्य है और वे हमारे साहित्य की स्थायी सम्पत्ति हैं।

(२) प्रसाद-काल के प्रहसन—प्रसाद-काल में भी कई प्रहसन लिखे गये। बदरीनाथ भट्ट ने 'चुंगी की उम्मेदवारी' से इस युग का आरंभ किया। कला की दृष्टि से यह प्रहसन सफल नहीं रहा। भारतेन्दु-कालीन प्रहसन-ग्रंथों का इस पर भी प्रभाव रहा, पर विषय की दृष्टि से यह सर्वथा नवीन था। इसमें सरकारी युग की एक विशेषता को उपहासात्मक रूप दिया गया था। इसलिए इसने भारतेन्दु-युग और प्रसाद-युग के बीच एक विभाजन-रेखा खींच दी। प्रसाद जी ने स्वतंत्र रूप से किसी प्रहसन की रचना नहीं की, पर अपने नाटकों में उन्होंने हास्य का विधान अवश्य किया। जे० पी० श्रीवास्तव का आविर्भाव भी इसी युग में हुआ। उन्होंने 'उलटफेर', 'दुमदार आदमी', 'गड़बड़ माला', 'मदानी औरत', 'भूल-चूक' आदि कई प्रहसनों की रचना की। रावेश्याम-कृत 'कौंसिल की उम्मेदवारी', गोविन्दवल्लभ-कृत 'कंजूस की खोन्डी', रामदास गौड़-कृत 'ईश्वरीय भाय', बदरीनाथ भट्ट-कृत 'लंबे धौ-धौ', 'विवाह-विधान' और 'मिस अमेरिकन', बेचन शर्मा उप-कृत 'चार बेचारे' तथा सुदर्शन-कृत 'आनरेरी मजिस्ट्रेट' इस युग की प्रसिद्ध रचनाएँ हैं। कला की दृष्टि से सुदर्शन-कृत 'आनरेरी मजिस्ट्रेट' उत्कृष्ट रचना है। भारतेन्दु-कालीन प्रहसनों की अपेक्षा इस युग के प्रहसन कला, विषय और चरित्र-चित्रण की दृष्टि से विशेष महत्त्व के हैं। भारतेन्दु-कालीन प्रहसन हास्यात्मक दृश्य के अन्त में उपदेशात्मक बन जाते थे। इससे उनकी कला की पूर्णता में बाधा पड़ती थी। प्रसाद-कालीन प्रहसन इस दोष से मुक्त हैं। उन पर पश्चात्त्य प्रहसन-कला का अन्धा प्रभाव पड़ा है।

(३) आधुनिक काल के प्रहसन—प्रहसन-रचना की दृष्टि से यह काल अभी विशेष महत्त्व का नहीं है। वास्तव में सुदर्शन के 'आनरेरी मजिस्ट्रेट' के पश्चात् कोई ऐसी रचना सामने नहीं आयी जिसे साहित्यिक

दृष्टि से प्रहसन कहा जा सके। इसके दो ही कारण हो सकते हैं—एक तो हमारा राजनीतिक संघर्ष और दूसरा सिनेमा के प्रचार के कारण हिन्दी रंगमंच की ओर से नाटककारों की उदासीनता। ये दोनों कारण इतने व्यापक हैं कि इनके सम्बन्ध में अधिक कहने की आवश्यकता नहीं है। रेडियो से प्रहसन का प्रचार अवश्य हो रहा है और उसकी आवश्यकतानुसार अच्छे प्रहसन लिखे जा रहे हैं। इस समय हिन्दी साहित्यकारों की गम्भीर विषयों की ओर विशेष अभिरुचि है।

अबतक हमने प्रहसन के सम्बन्ध में जो कुछ कहा है उससे यह स्पष्ट हो जाता है कि साहित्य में उसकी अपनी विशेष-साहित्य में प्रहसन पता और अपनी स्वतंत्र सत्ता है। साहित्य में जीवन का स्थान की जिन परिस्थितियों और अनुभूतियों का चित्रण रहता है वही हास्य के माध्यम से प्रहसन की सृष्टि करती है। प्रहसन की सामग्री के लिए हमें अन्यत्र नहीं जाना पड़ता, जीवन को ही टटोलना पड़ता है। प्रहसन का मुख्य गुण है हास्य और वह हमारे जीवन में इस तरह घुला-मिला है कि हम उसकी उपेक्षा नहीं कर सकते। इसलिए साहित्य हास्य की और हास्य साहित्य की अपेक्षा रखता है। हमारे साहित्यकारों ने हास्य को एक स्वतंत्र रस माना है और उसकी विस्तृत व्याख्या की है। इस का विकास शृङ्गार रस के अंतर्गत होता है। शृङ्गार का स्थायी भाव 'रति' है। इसलिए उसके अन्तर्गत हास्य हमारी समस्त अनुभूतियों को स्पंदित करता है। उससे हमारे जीवन में आनन्द की सृष्टि होती है। उसमें व्यंग-वाण का आघात नहीं रहता। करुण रस में जब उसका परिपाक होता है तब उसकी गंभीरता और भी बढ़ जाती है। यही कारण है कि हमारे साहित्य में ही नहीं, विश्व-साहित्य में हास्य को विशेष स्थान मिला है। यदि प्रत्येक साहित्य की छानबीन की जाय तो पता चलेगा कि उन सबमें हास्य का समावेश हुआ है और सफलतापूर्वक हुआ है। कविता, कहानी, उपन्यास, नाटक, जीवन-चरित्र, निबन्ध आदि साहित्य के जितने प्रमुख अङ्ग हैं उनमें

देश, काल और पात्र के अनुसार हास्य-लेखकों ने अपनी बुद्धि का कौशल दिखाया है।

कहा जाता है कि जर्मन-निवासियों तथा नाजियों में हास्य-प्रियता की मात्रा कम होती है। नाजियों के सम्बन्ध में यह कथन सत्य हो सकता है। थ्रमी थोड़े दिन हुए उन्होंने अपने देश में ऐसे सभी सुखान्त नाटकों पर रोक लगा दी थी जिनका प्रदर्शन शरावखानों में होता था और जो वर्तमान सरकार की खिल्ली उड़ाया करते थे। साहित्यिक दृष्टि से उनका यह कार्य निन्दनीय मले ही कहा जाय, पर राजनीतिक दृष्टि से तो यह उचित ही कहा जायगा। जर्मन-निवासियों में हास्य का सर्वथा अभाव ही, ऐसी बात सहसा समझ में नहीं आती। जनरल गोरिंग इसी जर्मनी के प्रसिद्ध राजनीतिक नेता थे। उन्होंने अपने राजकीय जीवन के संस्मरणों में लिखा है कि 'जब राष्ट्र के जीवन से हास्य-भावना का लोप हो जाता है तब उसके आध्यात्मिक कल्याण में बाधाएँ उत्पन्न हो जाती हैं। जनरल गोरिंग का यह कथन अत्यन्त महत्वपूर्ण है। इससे हास्य की साहित्यिक उत्कृष्टता सिद्ध होती है। इससे यह पता चलता है कि जीवन के आध्यात्मिक विकास के लिए हास्य की उपेक्षा नहीं की जा सकती। मारगन महोदय ने अपने नाटक 'दि फ्लैमिंग स्ट्रूम' की भूमिका में जनरल गोरिंग के मत का विरोध करते हुए लिखा है—'हास्य ऐसा आध्यात्मिक रोग है जो राष्ट्र के जीवन के आध्यात्मिक विकास में अपने दोषों के कारण बाधक होता है और उसके कल्याण के मार्ग में रोड़े अटकता है। जिस प्रकार धुन सूर्य के प्रकाश की अवरोधना करता है, उसी प्रकार हास्य का ज्ञान, जिससे हमारा जीवन अनुशासित होता है, हमारी अनुभूतियों, हमारी कल्पना-शक्ति और हमारे आध्यात्मिक संदर्भ का तिरस्कार करता है। हास्य ने सुखान्त नाटकों की सृष्टि में बाधा पहुँचायी है, पाद-विवाद के अवसरों पर वाक्पटुता का हनन किया है, और हमारी मुद्र-प्रियता पर चोट की है। उसने हमारे जीवन के प्रत्येक भाव-स्फूर्ति पर गुपारपाव किया है और कला, प्रेम, कर्तव्य तथा

विश्वास पर रोक लगायी है। वह प्रतिमा का उपहास करता है, मानव-आत्मा के प्रति सामान्य घृणा के भावों का प्रचार करता है, हमारी दृष्टि पर पर्दा डालता है और सन्तों की खिल्ली उड़ाता है।

मार्गन महोदय ने हास्य की जो तीव्र आलोचना की है उससे अधिक कोई क्या कह सकता है। हास्य पर उनके जो आरोप हैं उनका कारण यह है कि उन्होंने हास्य और व्यंग को एक-दूसरे का पर्यायवाची मान लिया है। वास्तव में वह कटु व्यंग के विरोधी हैं। हास्य में जो परिहास अथवा व्यंग-तत्त्व होता है उसी की उन्होंने जी खोलकर भर्त्सना की है। पर क्या हास्य में व्यंग-तत्त्व की उपेक्षा की जा सकती है। इसमें सन्देह नहीं कि हास्य में व्यंग-तत्त्व की अत्यधिक प्रधानता होने से उसका आनन्द नष्ट हो जाता है और वह विकृत रूप धारण कर लेता है, पर इससे साहित्य तथा जीवन में उसका महत्त्व नहीं घटता। ऐसे हास्य-लेखकों से समाज, देश और विश्व का बहुत उपकार हुआ है जिन्होंने उन लोगों पर व्यंग किया है जो वास्तव में व्यंग के पात्र रहे हैं। द्रोपदी का व्यंग-वाण ही महामारत की रचना का कारण है। साहित्य के विकास में ऐसे उदाहरणों की कमी नहीं है। यूनानी साहित्य में सुक्रात का जो महत्त्व है वह अरिस्टोफेन्स के व्यंगों के कारण ही है।

वास्तव में मानव-मस्तिष्क इतना रहस्यमय और विचित्र है कि वह जिस समय किसी व्यक्ति के प्रति अद्भुत के भाव व्यक्त करता है, उसी समय वह उसका उपहास करने में भी समर्थ हो सकता है। आजकल समाचार-पत्रों में बड़े-बड़े नेताओं के जो व्यंग-चित्र प्रस्तुत किये जा रहे हैं उनका यह तात्पर्य नहीं है कि उन नेताओं के प्रति कलाकार के हृदय में घृणा के भाव उदय हो गये हैं। कवियों, लेखकों, कलाकारों, महात्माओं और सन्तों पर जो व्यंग किये जाते हैं उनमें उपहास की प्रवृत्ति अवश्य रहती है, पर वे तिरस्कार अथवा घृणा के सूचक नहीं होते। यही कारण है कि प्रत्येक साहित्य के विविध अंगों—काव्य, कहानी, उपन्यास, नाटक, निबंध, रेखा-चित्र, भाव-चित्र आदि में हास्य और व्यंग को स्थान मिला

है और जिनके संबंध में व्यंग किया है उनका सम्मान बढ़ा है, पटा नहीं। यदि मार्गन महोदय के आक्षेप में किंचित् सत्यता होती तो साहित्य में न तो प्रहसनों का सृजन होता और न पैरोड़ी की ही सृष्टि। खर ने राधा और कृष्ण पर व्यंग किये हैं और ब्रलसी ने विषय के तपस्वियों का मजाक उड़ाया है। शेर, मुल्ला, पादरी, आहिद, रिन्द और पाँप सभी व्यंग के पात्र रहे हैं। हास्य रस के देवता प्रमथ भी कवियों से नहीं बच सके हैं। कहानियों, कविताओं तथा अन्य साहित्यिक रचनाओं में ईश्वर तक की खबर ली गयी है और उन पर कटु व्यंग किये गये हैं।

व्यंग का प्रभाव अच्छा और बुरा दोनों प्रकार का होता है। वह व्यंग अच्छा और हितकर होता है जिसका सम्यन्ध सामान्य ज्ञान से होता है और जिसमें शुद्ध हास्य की प्रतिष्ठा होती है। वस्तुतः व्यंग शुद्ध हृदय की उपज होनी चाहिए। जहाँ उसमें अभ्रष्टा का भाव आया वहीं वह पातक और भयानक हो जाता है। प्रत्येक साहित्य में देवी-देवताओं और महान् पुरुषों तथा सन्तों के प्रति जो व्यंग किये गये हैं उनमें भ्रष्टा और आस्था का भाव बराबर बना हुआ है। इसलिए उन्हें सुनकर और पढ़कर हम प्रसन्न होते हैं, घृणा के भाव से उद्धेलित नहीं होते। व्यंग में सुधार की प्रवृत्ति होती है। उर्दू के कवि अकबर ने अपने काव्य में मिसों, शैखों, सिद्धित नारियों और अँगरेजी सम्प्रदाय में पले हुए भारतीय बापुओं का जो मजाक उड़ाया है उसे पढ़कर किसी हँसी नहीं आती। इससे स्पष्ट है कि साहित्य के प्रत्येक अंग में हास्य और व्यंग का महत्त्व है और बराबर बना रहेगा।

साहित्य में हास्य और व्यंग का महत्त्व स्वीकार करने पर प्रहसन का महत्त्व स्वयं सिद्ध हो जाता है। इसमें सन्देह नहीं कि प्रहसन-रचना में अनेक बाधाएँ मिलती हैं, पर उन बाधाओं के रहते हुए भी प्रत्येक साहित्य में उसकी रचना हुई है और भाविष्य में भी होगी। उसकी रचना द्वारा जीवन और साहित्य की जिस आवश्यकता की पूर्ति होती है वह अन्य किसी साधन-द्वारा हो ही नहीं सकती।

रंगमंच और रंगमंचीय नाटक

नाटक अभिनय-कला प्रधान एक साहित्यिक कृति है। उसमें अभिनय ही एक ऐसा तत्त्व है जो उसकी संज्ञा, उसके नाम रंगमंच और को सार्यंक करता है। अभिनय को नाटक से निकाल नाटक का सम्बन्ध दीजिए, नाटक नाटक नहीं रह जायगा। नाटक और अभिनय, दोनों सापेक्ष हैं। नाटक अभिनय की और अभिनय नाटक की अविवेका रहता है। नाटक से अभिनय-तत्त्व पृथक् नहीं किया जा सकता। नाटक की उत्कृष्टता और उसकी सफलता का निर्णय अभिनय के ही अधीन रहता है। यदि नाटक अपने अभिनय में सफल है तो वह एक उत्कृष्ट साहित्यिक रचना है, अन्यथा साहित्य में उसका कोई मूल्य नहीं है। अभिनय के लिए रंगमंच की आवश्यकता है। बिना रंगमंच के अभिनय और बिना अभिनय के नाटक दोनों व्यर्थ हैं, निष्प्रयोजन हैं। रंगमंच अभिनय की और अभिनय नाटक की प्रतिष्ठा करता है। इस प्रकार नाटक और अभिनय में जो अन्वोन्याश्रित संबंध है उसे रंगमंच ही सार्यंक करता है। जो नाटक खेले जाने पर अपना बहुत-सा सौंदर्य खो देते हैं वे साहित्यिक दृष्टि से भले ही उत्कृष्ट हों, अच्छे नाटकों की भेषी में रखने के सर्वथा अनुपयुक्त हैं। यही नाटक वास्तव में नाटक है जो मंच पर खेला जा सके, जो अपने अभिनय-द्वारा रंगशाला में बैठे हुए दर्शकों का मनोरंजन और उनकी कुराचि का परिमार्जन और संस्कार कर सके। यदि नाटक अपने इस उद्देश्य को चरितार्थ नहीं कर सकता तो वह साहित्य की अमर सम्पत्ति भी नहीं रह सकता। 'अभिज्ञान शाकुन्तल' को साहित्य और जन-जीवन में जो अमरत्व प्राप्त है वह केवल इस कारण नहीं कि उसका कथानक हमारे

देश के एक ऐसे महापुरुष से सम्बन्धित है जो हमारी भद्रा का पत्र है, यन् इसलिए कि वह रंगमंच पर खरा उतरता है।

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि हम नाटक-रचना में रंगमंच की उपेक्षा नहीं कर सकते। पर इसके विरुद्ध नाटककारों का एक ऐसा दल भी है जिसका यह विश्वास है कि रंगमंच की दृष्टि से लिखे जानेवाले नाटक कभी साहित्यिक हो ही नहीं सकते। इस दल के नाटककारों का आक्षेप अधिकांश नाटकीय कथोपकथन की भाषा पर होता है। उनका कहना है कि नाटक की भाषा बोलचाल की भाषा होती है और बोलचाल की भाषा से साहित्य का गूंगार नहीं हो सकता। साहित्यिक भाषा मानसिक धर्म-साध्य होती है। इसलिए जब रंगमंच पर उसका प्रयोग होता है तब यह जीपन की साधारण भाषा से दूर हो जाती है और उसके शब्द तथा वाक्य उपद्रव्यास्पद और अनाटकीय हो जाते हैं। ऐसा ही रंगमंच-विरोधी एक दल उन नाटककारों का भी है जो नाटकीय कथोपकथन की भाषा पर आक्षेप तो नहीं करते, पर यह अवश्य कहते हैं कि नाटककार के लिए दर्शकों का कोई महत्त्व नहीं है। दर्शकों और मंच की आवश्यकताओं का ध्यान मंच-संचालक को होना चाहिए, न कि नाटककार को। नाटककार को इन कंकटों से क्या मतलब? वह तो कलाकार है, भावनाओं का चित्रकार है। उसकी कला आत्म-प्रकाशन, के लिए है, न कि रंगमंच के लिए। वह जो लिखता है, 'स्वान्तः सुखाय' लिखता है। इन दोनों मतों से मेरा स्पष्ट विरोध है।

नाटकीय कथोपकथन की भाषा के आधार पर जो नाटककार रंगमंच का विरोध करते हैं उनके सामने व्यावसायिक नाटक कम्पनियों की भाषा का आदर्श है। उसी से प्रभावित होकर उन्होंने यह समझ लिया है कि नाटकीय कथोपकथन में साहित्यिक भाषा का प्रयोग नहीं हो सकता। यह तर्क हिन्दी-नाटकों के संवन्ध में ही नहीं, अन्य भाषाओं के नाटकों के सम्बन्ध में भी खरा उतर सकता है। नाटकीय कथोपकथन की भाषा व्यावसायिक कम्पनियाँ ही बिगाड़ती हैं। वे उसमें 'वाजारुपन'

लाती हैं और उसे साहित्य के उच्चस्तर से नीचे गिरा देती हैं। नाटकीय फयोपकथन में बोलचाल की भाषा का प्रयोग करने के कारण नाटक के जो दो वर्ग—साहित्यिक और असाहित्यिक—हो जाते हैं उसका एक कारण जनता में शिक्षा का अभाव भी हो सकता है। ऐसी दशा में ज्यों-ज्यों जनता शिक्षित होती जायगी, त्यों-त्यों उसकी भाषा में साहित्यिकता आती जायगी और वह साहित्यिक नाटकों के संवाद की भाषा को समझने में समर्थ होगी। हिन्दी में राधेश्याम के नाटक व्यावसायिक कंपनियों के लिए लिखे गये हैं। वे हिन्दी-रंगमंच की शोभा नहीं बढ़ा सकते। उनकी भाषा में 'बाजारूपन' है। व्यावसायिक कंपनियों के रंगमंच के लिए ऐसी ही भाषा का प्रयोग होना है और वह भी विशेषतः उस समय जब दर्शकों की भाषा-सम्बन्धी अभिरुचि विकृत होती है। राधेश्याम साहित्यिक नाटककार नहीं थे। यदि वह माखनलाल चतुर्वेदी, जयशंकर प्रसाद अथवा लक्ष्मीनारायण मिश्र की कोटि के नाटककार होते तो कभी अपनी भाषा को साहित्य के उच्चस्तर से इतने नीचे न गिराते। हिन्दी में राधेश्याम का युग समाप्त हो गया है और अब ऐसे नाटक लिखे गये हैं जो भाषा की दृष्टि से साहित्यिक और रंगमंच की दृष्टि से अत्यन्त सफल हैं। इसलिए वह कहना है कि रंगमंच की शोभा बढ़ाने-वाले नाटकों में साहित्यिक भाषा का प्रयोग हो ही नहीं सकता—सर्वथा भ्रान्तपूर्ण है।

अब उस वर्ग के नाटककारों के मत पर विचार कीजिए जो 'स्वातः सुलाय' अर्थात् केवल अपने सुख के लिए नाटक की रचना करते हैं। हम बता चुके हैं कि नाटक सामाजिकों का साहित्य है। उसमें जीवन की समस्त प्रवृत्तिर्षा नाटककार के मस्तिष्क से निचुड़कर, छनकर आती है और कला के माध्यम से अपनी अभिव्यक्ति के लिए छुटपटाती रहती है। ऐसी दशा में रंगमंच ही उनके अभिव्यक्तीकरण का साधन हो सकता है। इस सम्बन्ध में डाक्टर रामकुमार वर्मा ने अपनी पुस्तक 'साहित्य समालोचना' में विलियम आर्चर का मत प्रस्तुत किया है।

विलियम आर्चर ने अपनी पुस्तक 'ले-नेर्किंग' में लिखा है—'जो कला-कार इसी तरह—अर्थात् रंगमंच और दर्शकों की उद्देश्य करके—सोचना पसन्द करते हैं उन्हें पूरा अधिकार है कि वित्त प्रकार अपने नाटकों में—जो घायद ही नाटक कहे जा सकते हैं—अभ्यपन या अभिनय-द्वारा आत्म-प्रदर्शन करें, परन्तु जो नाटककार वास्तव में आत्म-प्रदर्शन करना चाहता है उसे तो मंच की सहायता ऐसी ही पड़ेगी। एक चित्र-कार चाहे 'स्वान्तः सुखाय' चित्र बनाये, मूर्तिकार मूर्ति बनाये, गायनाचाप गीत गाये, पर नाटककार बिना रंगमंच के आत्म-प्रदर्शन कर ही नहीं सकता। बिना रंगमंच के अस्तित्व के नाटक के कुछ मानी नहीं होते। वह जीवन का ऐसा प्रदर्शन है जो रंगमंच के बाटावरण से ही हो सकता है, अन्य स्थान पर नहीं। इसीलिए तो उन्म्यास और नाटक में मिलाता है। एक का दिग्दर्शन हृदय पर होता है, दूसरे का रंगमंच पर।' विलियम आर्चर के इन शब्दों से यह सिद्ध है कि रंगमंच और नाटक का अभिन्न सम्बन्ध है। रंगमंच नाटक की शोभा बढ़ाता है और नाटक रंगमंच की। जब नाटककार नाटक की रचना करते समय इस सिद्धान्त और सम्बन्ध पर ध्यान रखते हैं तब नाटक और नाट्य-कला को विशेष प्रोत्साहन मिलता है और नाटककार अपने उद्देश्य में सफल होता है।

रंगमंच और नाटक के पारस्परिक सम्बन्ध की हमने अभी जो विवेचना की है उससे स्पष्ट हो जाता है कि नाटक रंगमंच की उत्पत्ति के साथ ही रंगमंच की उत्पत्ति हुई है। हमने नाटक की उत्पत्ति के दो आधार माने हैं—एक. तो पौराणिक कथा के आधार पर और दूसरी अनुमान के आधार पर। रंगमंच की उत्पत्ति के सम्बन्ध में भी इन्हीं दोनों आधारों का सहारा लिया जाता है। हम पहले बता चुके हैं कि सत्य-युग के अन्त और त्रेता के आरम्भ में सब देवताओं के कहने से जब ब्रह्मा ने 'नाट्य वेद' की रचना की तब विश्वकर्मा ने रंगमंच का निर्माण किया। इस पौराणिक कथा में ऐतिहासिक सत्यता नहीं है, पर

इससे इतना अवश्य स्पष्ट हो जाता है कि नाटक की उत्पत्ति और उसके विकास के साथ-साथ रंगमंच की उत्पत्ति और उसका विकास हुआ है।

रंगमंच की उत्पत्ति के सम्बन्ध में एक मत और विचारणीय है और वह है अनुमान के आधार पर। मानव-सभ्यता की उत्तरोत्तर उन्नति में विश्वास करनेवाले विकासवादियों का कहना है कि नाटक की उत्पत्ति नृत्य से हुई है। उस समय जब मानव की वाक्-शक्ति का विकास नहीं हुआ था तब मुख के आवेग को उसने नृत्य-द्वारा ही व्यक्त किया होगा। आगे चलकर उस नृत्य में गति और लय की सुधरता आयी होगी। नृत्य में गति और लय आने के पश्चात् विशेष अक्षरों पर नृत्य का आयोजन होता रहा होगा और देवताओं को प्रसन्न करने के लिए प्रार्थना के रूप में गीत भी गाये जाते रहे होंगे और उन गीतों के साथ वाद्यों का भी प्रयोग किया जाता रहा होगा। इन दो अवस्थाओं के पश्चात् धीरे-धीरे दिवंगत धीरों की जीवन-घटनाओं को भी उनके साथ मिला लिया गया होगा। इस प्रकार नृत्य, गीत और घटना के जोड़-मेल से उस समय के लोगों को मनोरंजन का एक साधन, मिल गया होगा। इसके बाद नाटक के जीवन में एक चौथी अवस्था आयी होगी और तब उसमें संवाद को भी स्थान मिल गया होगा। नृत्य + गीत + घटना + संवाद से नाटक का जो रूप आया होगा उसमें उस समय के कलाकारों ने अभिनय कला को भी स्थान दिया होगा और फिर कथानक के चुनाव में धार्मिक स्थलों और आकर्षक संवादों का विधान चल पड़ा होगा। ऐसा लगता है कि इसी के पश्चात् अशिक्षित लोगों के नाटक के ये पाँचों अपरिपक्व तत्त्व साहित्यकारों ने अपना लिये होंगे और उन्होंने उनमें संतुलन और सामंजस्य स्थापित करके उनको 'रस' के आभित कर दिया होगा। इस प्रकार नृत्य + गीत + घटना + संवाद + अभिनय + रस ने एक साथ मिलकर नाटक को जन्म दिया होगा। इसके बाद अन्य कलाकारों ने इन छः तत्वों के अंतरंग और बहिरंग में कला का प्रवेश करके

नाटक को साहित्य का एक विशिष्ट अंग बना दिया गया होगा और फिर इसके बाद रंगमंच की स्थापना हुई होगी ।

विकासवाद के अनुसार नाटक की उत्पत्ति के उपर्युक्त सिद्धान्त से रंगमंच के विकास की स्पष्ट रेखाएँ हमारे सामने आ जाती हैं । आरंभ में उत्सव के विशेष अवसरों पर नृत्य और गायन खुले मैदानों में होते रहे होंगे । इसके पश्चात् जब उनके साथ घटनाओं का समावेश हुआ होगा तब किसी टीले अथवा देव-मन्दिर के ढाँचे चबूतरे पर रंगमंच का आयोजन हुआ होगा । इस प्रकार के प्रारंभिक रंगमंच उत्सव की महत्ता और आवश्यकता के अनुसार एक ही स्थान पर न होकर आज यहाँ तो कल वहाँ बनाये जाते रहे होंगे और उसमें दृश्यों का विधान करने के लिए कोई उपवन अथवा वाटिका को ही स्थान दिया जाता-रहा होगा । रंगमंच के विकास में अन्तिम स्थिति तब आयी होगी जब एक ही स्थान पर नाटक के विविध उपकरणों और साधनों को एकत्र कर कलात्मक अभिनय का कार्य संपन्न किया जाने लगा होगा । इस प्रकार नाटक के विकास से रंगमंच का विकास और रंगमंच विकास से नाटक का विकास हुआ होगा । रंगमंच के विकास की यह कहानी अनुमान पर ही आधारित है, परन्तु इससे दो बातें सिद्ध हैं—एक तो यह कि नाटक के साथ-साथ रंगमंच का विकास हुआ है और दूसरी यह कि नाटक में जीवन की वास्तविक घटना को जो कलात्मक रूप दिया जाता है उसकी सत्ता रंगमंच-द्वारा ही प्रमाणित होती है ।

आधुनिक खोजों से पता चलता है कि वैदिक काल में रूपक के बीज चारों वेदों में थे जिनका उपयोग मनोरंजन के लिए ऋतु-परिवर्तन, वीर-पूजा तथा अन्य उत्सवों की रूपरेखा पर होता था । कालान्तर में लोक-धारा की इस नाट्य-परम्परा के आधार पर ऋग्वेद से कथोपकथन, सामवेद से गायन, अथर्वण से रस और यजुर्वेद से अभिनय लेकर एक स्वतंत्र पंचमवेद—नाट्यवेद—की रचना की गयी और उसके साथ-साथ

रंगमंच की प्रतिष्ठा हुई। संभव है, इसी निर्माण-काल में पुत्तलिका-नृत्य की उत्पत्ति हुई हो और उससे भी रूपक-रचना को प्रेरणा मिली हो। जो भी हो, इससे यह सिद्ध है कि सत्य युग के अन्त और त्रेता युग के आरंभ तक संस्कृत-नाट्य-कला अपने विकास पर थी और उसके उपयुक्त रंगमंच का निर्माण हो चुका था तथा भरत मुनि उसके प्रथम आचार्य थे। उन्होंने अपने नाट्य-शास्त्र में रंगमंच, अभिनेता, प्रेक्षक तथा रूपक-रचना के अन्य उपकरणों की विस्तृत व्याख्या की है।

भरत मुनि के नाट्यशास्त्र के अनुसार प्रेक्षा-गृह अर्थात् रंग-शालाएँ तीन प्रकार की होती थीं (१) विकृष्ट, (२) चतुरस्र और (३) त्र्यस्र। इन तीनों प्रकार की रंगशालाओं में से प्रत्येक के ज्येष्ठ-मध्यम और कनिष्ठ—तीन-तीन भेद और होते थे। भरत मुनि ने इनमें से प्रत्येक की उपयोगिता का उल्लेख अपने ग्रन्थ में किया है। विकृष्ट प्रेक्षा-गृह आयताकार होता था। इसकी लम्बाई ६४ हाथ और चौड़ाई ३२ हाथ होती थी। यह केवल देवताओं के लिए बनाया जाता था। यही सबसे अच्छा प्रेक्षा-गृह होता था। इससे घटकर था चतुरस्र। यह वर्गाकार होता था और इसकी लम्बाई-चौड़ाई १०८ हाथ होती थी। यह राजाओं तथा घनवानों आदि के लिए बनाया जाता था। त्र्यस्र त्रिभुजाकार होता था। इसकी तीनों भुजाएँ ३२ हाथ लम्बी होती थीं। यह निकृष्ट माना जाता था। इसमें आपस के थोड़े से मित्र आदि बैठकर अभिनय देखते थे। इन सभी प्रकार के प्रेक्षा-गृहों का आधा भाग रंगमंच और शेष आधा भाग दर्शकों के लिए रहता था। दर्शकों के भाग में पूर्व दिशा की ओर एक द्वार रहता था जिससे वे आ-जा सकें। पश्चिम ओर के अर्द्ध भाग में रंगमंच रहता था। रंगमंच के तीन भाग होते थे—(१) रंगशीर्ष, (२) नेपथ्य और (३) रंगपीठ।

रंगमंच का पिछला आधा भाग नेपथ्य के लिए निश्चित था। शेष आधे में दो भाग होते थे जिनमें से नेपथ्य के पास के भाग में रंगशीर्ष होता था। रंगशीर्ष के दाहिने-बाएँ एक-एक कक्ष होता था।

रंगशीर्ष के बाद रंगपीठ होता था। यह दर्शकों के सामने रहता था। इसके दाहिने-बाएँ एक-एक कक्ष होता था। नेत्र्य और रंगरीठ के बीच में एक स्थायी दीवार होती थी जिस पर अनेक प्रकार के सुन्दर चित्र बनाये जाते थे। इन चित्रों से रंगशीर्ष पर अभिनीत होनेवाले दृश्यों की दृष्टभूमि का काम लिया जाता था। रंगशीर्ष के कक्षों में नेत्र्य से आने के लिए दो द्वार होते थे। कक्ष और रंगशीर्ष के मध्य में प्रत्येक दिशा की ओर तीन-तीन स्तंभ रहते थे। इस प्रकार यह कक्ष मूल रंगशीर्ष से दृश्य हो जाता था। इन कक्षों से रंगशीर्ष पर आने के लिए प्रत्येक में एक द्वार होता था। नेत्र्य से रंगशीर्ष और रंगशीर्ष से रंगरीठ कुछ ऊँचे स्तर पर होता था। नेत्र्य का उपयोग वेष्ट-भूषा आदि अन्य कार्यों के लिए होता था।

रंगशीर्ष और रंगपीठ के बीच में एक अस्थायी पर्दा रहता था। कक्ष पर भी पर्दे होते थे। रंगपीठ का पर्दा उठता-गिरता रहता था। इसके ऊपर आधुनिक गैलरी की भाँति मञ्चवाणी होती थी। यह हाथी की अंदारी के समान होती थी जो आठ चित्रित स्तम्भों पर बनायी जाती थी। इसके नीचे का भाग कक्ष के काम में आता था। इसके आकाश मार्ग के दृश्य दिखाये जाते थे। रंगरीठ के सामने भी पर्दा रहता था। पर्दे नाटक के अनुकूल होते थे। संगीतज्ञों के बैठने के लिए रंगशीर्ष के कक्ष-द्वारों के निकट स्थान रहता था।

रंगशाला के प्रदग्ध की भी उचित व्यवस्था थी। भारत प्रधान संचालक होता था। सूत्रधार निर्देशक का कार्य करता था। नट के अधीन रिहसल का काम रहता था। तैरिच संगीत आदि का प्रबंध करता था। वेपकर गानों की सजावट करता था। मुकुट-कृत मुकुट आदि, आभरण-कृत सब प्रकार के आभरण और माल्य-कृत मालाएँ बनाता था। चित्रदा पर्दों पर चित्रकारी करता था और रखक वस्त्रों की रंगाई तथा सजाई करता था।

सार्वजनिक रंगशालाओं में दर्शकों के बैठने का उचित प्रदग्ध

या । ब्राह्मण आगे बैठते थे । उनके स्थान का संकेत-सूचक श्वेत स्तंभ होता था । ब्राह्मणों के पीछे क्षत्रिय बैठते थे, जिनके स्थान का संकेत-सूचक लाल स्तंभ होता था । क्षत्रियों के उत्तर-पश्चिम में वैश्य और उत्तर-पूर्व में शूद्र बैठते थे जिनके संकेत-स्तंभ क्रमशः पीले और नीले होते थे । नाटक के वतावरण को स्वच्छ रखने के लिए विधर्मी, पतित रोगी, अरसिक, गंदे दर्शकों पर प्रतिबन्ध रहता था । अभिनय के संबंध में निर्णय देने के लिए सभापति होता था ।

प्रेक्षा-गृहों के उपर्युक्त विवरण से स्पष्ट है कि उनके द्वारा केवल नृत्य, संगीत, वास्तुकला और ज्यामिति को ही प्रभय नहीं मिला, वरन् अमूर्त भावनाओं को मूर्त रूप देने में भी बड़ी सहायता मिली और इस प्रकार नाट्य-कला पवित्र सलिला भागीरथी के रूप में हमारे ऐहिक सुखों की अभिवृद्धि और हमारी मानसिक प्रवृत्तियों के प्रसार में सहायक हो सकी ।

संस्कृत-परम्परा की रंगशालाओं का कब और कैसे ह्रास हुआ—यह खोज का विषय है । ऐतिहासिक प्रमाण के अभाव में जन-रंगमंच ऐसा प्रतीत होता है कि जब संस्कृत केवल विशिष्ट का विकास समुदाय की भाषा बन गयी और उसका स्थान प्रकृत आदि अन्य भाषाओं ने ले लिया, तब उस परम्परा की रंगशालाएँ भी निष्प्राण हो गयीं । बौद्ध-काल में रङ्गशालाएँ थी अवश्य, पर उन्हें उस युग में विशेष प्रोत्साहन नहीं मिला । मौर्य-काल तथा गुप्त-काल में भी उनका क्षेत्र सीमित ही रहा । उनके द्वारा केवल राजाओं और उच्च शिक्षित वर्ग के लोगों का ही मनोरंजन हो सका, लोक-जीवन से उनका विशेष संपर्क नहीं रहा । नाटक थे, नाटककार थे, नये-नये नाटकों का प्रणयन भी होता था, नाटक के लक्षण-ग्रंथ भी लिखे जाते थे, अभिनय भी होते थे, पर यह सब कार्य एक सोमा के भीतर ही होता था । इस प्रकार नाट्य-कला धीरे-धीरे अपना प्राण खोती जा रही थी । ईसा की सातवीं शताब्दी में हर्षवर्धन की मृत्यु के पश्चात् जब भारतीय

राजनीतिक जीवन क्षिप्त-मिश्र हो गया और मुसलमानी आक्रमण होने लगे तब उस कलह-ग्रस्त युग में नाट्य-कला के प्रदर्शन के लिए, विशेषतः उत्तर भारत में, कहीं भी स्थान न रह गया। दौढ़ कालीन दार्शनिक चेतना तथा मुसलिम-कालीन मानविक हलचल से इस कला को विशेष ठेठ लगी। मुगल-साम्राज्य की स्थापना होने पर संगीत, चित्र कला, वास्तु कला तथा अन्य प्रकार की ललित कलाओं को तो प्रोत्साहन मिला, पर नाट्य-कला की स्थिति पूर्ववत् ही बनी रही।

हम बता चुके हैं कि मनोरंजन की प्रवृत्ति ही नाटकों की उत्पत्ति का कारण है। भारतीय जनता की इस स्वाभाविक प्रवृत्ति को मुसलिम युग का एकांगी और कठोर शासन भी न दबा सका। मानीय युगों में नाटक विष्ट समुदाय के मनोरंजन का एक विशिष्ट साधन था। मुसलिम-युग में इसका स्थान मानीय जनता के बीच रूपक के कुछ हीन भेदों ने ले लिया। इतिहास से पता चलता है कि उस समय साधारण जनता में उत्सवों के अवसर पर स्वांग, नकल, कठपुतलियों का तमाशा, छाया चित्र, रामलीला और रासलीला का अधिक प्रचार था। अकबर के समय में रासलीलाएँ होती थीं। उनमें मनसुखा हाथ की छवि करने में दक्ष होता था। बङ्गाल में याना का प्रचलन था। इन लीलाओं के प्रति तत्कालीन धार्मिक प्रवृत्ति के लोगों का विशेष आकर्षण था। साधारण जनता 'सांग' देखती थी। इन्हीं के साथ-साथ अन्य प्रकार के खेल भी होते थे। मनोरंजन के इन साधनों का प्रदर्शन खुले स्थान में ही होता था। उत्तर प्रदेश के पश्चिमी भागों में नौटंकिर्पा होती थी। इनके लिए रंगमंच की आवश्यकता नहीं पड़ती थी। इनके अतिरिक्त आदिवन में कुछ कपारें नाटक के रूप में भी दिखायी जाती थीं। इस प्रकार मुगल-साम्राज्य के अवनति-काल में धीरे-धीरे जनता की रुचि नाट्य-कला के विकास की ओर हो चली थी। इसे हम जन-रंगमंच के विकास का प्रथम उत्थान-काल कह सकते हैं।

मुगल साम्राज्य का अन्त होने पर जब भारत के राजनीतिक जीवन

में अँगरेजों का प्रादुर्भाव हुआ तब एक बार फिर मानसिक क्रांति उत्पन्न हुई जिसने तत्कालीन जन-मनोवृत्ति और साहित्य में कल्पनातीत परिवर्तन कर दिया। इस परिवर्तन के फलस्वरूप साहित्य में एक बार फिर नाटक को प्रतिष्ठा मिली। सं० १६१० में अमानत खाँ ने 'इन्दर-सभा' की रचना की और सखनऊ के नवाब वाजिदअली शाह की आज्ञा से इसका प्रथम बार अभिनय कैसरबाग में हुआ। यह इतना पसंद किया गया कि इसी के आधार पर मयारीलाल ने एक दूसरी 'इन्दर-सभा' लिखी। इसके एक वर्ष पश्चात् 'नाटक दैल बटाऊ मोहना-रानी' लिखा गया। 'इन्दर-सभा' और 'मुहन्दर-सभा' का भी प्रणयन इसी समय हुआ। इस प्रकार जन-रंगमंच की एक रूप-रेखा सामने आ गयी। इसे हम जन-रंगमंच के विकास का द्वितीय उत्थान-काल कह सकते हैं।

जन-रङ्गमंच के विकास का तृतीय उत्थान-काल पारसी थियेटर्स से आरम्भ होता है। पारसी कम्पनियों की उत्पत्ति सद्दया नहीं हुई। उनके पहले भारत में रङ्गमंच की स्थापना हो चुकी थी। सं० १६१४ के प्लासी युद्ध के पूर्व कलकत्ता में अँगरेजी-रङ्गमंच स्थापित हो चुका था। बम्बई में भी अँगरेजी-रङ्गमंच था। सं० १८६६ में जगन्नाथ-शंकरनाथ ने अपना निजी थियेटर बनाया था। कलकत्ता की अपेक्षा बम्बई में रंगमंच की अधिक लोकप्रियता थी। यह देखकर पारसियों का ध्यान उसकी ओर गया और उन्होंने उसे अपने व्यापार का साधन बना लिया। सं० १६२७ के आस-पास सेठ पेस्टनजी फ्रेमजी ने 'ओरिजिनल थियेट्रिकल कम्पनी' खोली और इसके पश्चात् ही वालीवाला की 'विक्टोरिया नाटक कंपनी', कावठजी की 'अलफ्रेड थियेट्रिकल कम्पनी', न्यू अलफ्रेड थियेट्रिकल कम्पनी, शेक्सपियर थियेट्रिकल कम्पनी, श्री सूर्यविजय, व्याकुल भारत आदि ने जन्म लिया। इन कम्पनियों ने कोई कलापूर्ण नाटक अथवा प्रसिद्ध नाटककार हमें नहीं दिया, परन्तु उन्होंने हमें एक अत्यंत उपयोगी वस्तु, रङ्गमंच, अवश्य दिया। उस समय रङ्गमंच हमारे लिए

एक अनोखी वस्तु थी। हम उसकी रूप-रेखा से मलीमाँति परिलक्षित नहीं थे। हमने रामलोला, रासलीला, नौटंकी आदि के रङ्गमंच देखे थे। थियेट्रिकल कम्पनियों ने हमारा वह ध्रम दूर किया और अँगरेजी रङ्गमंच को भारतीय रङ्गमंच के रूप में हमारे सामने प्रस्तुत किया। उनके रङ्गमंच अस्थायी होते थे। रङ्गमंच के इन रूपों से हिन्दी के उत्कृष्टतम साहित्यकारों को विशेष प्रेरणा मिली। उनका ध्यान नाटक-रचना की ओर आकृष्ट हुआ। संस्कृत और अँगरेजी के कई नाटकों के हिन्दी-अनुवाद प्रकाशित हुए। गुजरात, महाराष्ट्र, बम्बई और कलकत्ता में रङ्गमंचों की स्थापना हो चुकी थी। हिन्दी-जगत् का अपना रङ्गमंच नहीं था।

हिन्दी-रङ्गमंच के अभाव में जन-रङ्गमंचीय नाटकों को प्रोत्साहन मिलना स्वाभाविक ही था। जिन व्यवसायी नाटक कम्पनियों ने नगरों में घूम-घूमकर जनता का मनोरंजन किया उनके अपने-अपने नाटक और नाटककार थे। उर्दू-भाषा का लालित्य उस समय लोगों के हृदय पर जमा हुआ था। इसलिए पारसी-कंसनियों के नाटककारों ने उसी भाषा में अपने-अपने नाटकों की रचना की। ऐसे नाटककारों में उन्हीं लोगों को स्थान मिला जो उर्दू भाषा और साहित्य के पंडित थे। मोहम्मद मियाँ 'चैनक' बनारसी और हुसैनमियाँ 'जरीफ' के नाटकों की उस समय बड़ी धूम थी। 'चैनक' साहब का 'इन्साफे-महमूद' तो इतना लोकप्रिय हुआ कि वह गुजराती लिपि में मुद्रित हुआ। 'जरीफ' ने लगभग ३० नाटक लिखे जिनमें से 'नतीमए अयमत', 'चाँद सीरी', 'शोरी-फरहाद', 'लेला मननू', 'गुल बकायली', 'अलीबाबा', 'बदरेनुनीर' आदि विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। विक्टोरिया थियेट्रिकल कम्पनी के प्रमुख नाटककार मुंशी विनायक प्रसाद 'तालिब' बनारसी थे। उनके उर्दू-नाटकों में 'लैलोनिहार', 'निगाहे गफ़लत' आदि बहुत प्रसिद्ध हुए। 'गोरीचन्द', 'हरिश्चन्द्र', 'रामायण', 'कनकसार' आदि की रचना भी उन्होंने की। इन नाटकों की भाषा पर हिन्दी का विशेष प्रभाव पड़ा। कावसजी की

एलफ्रेड थियेट्रिकल कम्पनी के नाटककार थे—सैयद मेहदी हसन 'अहसान' लखनवी और पं० नारायण प्रसाद 'बेताब' देहलवी। 'अहसान' ने कुछ मौलिक नाटक लिखे और शेक्सपियर के कई नाटकों का अनुवाद किया। 'चन्द्रावली', 'बकावली', 'दिलफरोश', 'गुलफरोश' आदि उनकी अच्छी कृतियाँ समझी जाती हैं। 'बेताब' के उर्दू-नाटकों में 'जहरी-साँप', 'फरेबे मुहब्बत' आदि का स्थान है। उन्होंने हिंदी-नाटक भी लिखे जिनमें 'महाभारत', 'रामायण', 'गोरख-बंधा', 'कृष्ण-सुदामा' आदि विशेष रूप से लोकप्रिय हुए। वास्तव में इन्हीं नाटकों की लोकप्रियता ने 'बेताब' को बेताब बनाया। इससे स्पष्ट है कि लोक-रुचि धीरे-धीरे पौराणिक कथाओं और हिंदी की ओर उन्मुख हो रही थी। इस प्रकार की लोक-रुचि को पं० राधेश्याम कथावाचक की रचनाओं से विशेष संतोष हुआ। वह न्यू एलफ्रेड कम्पनी के नाटककार थे। उनके साथी आगा मोहम्मद 'इश्क' काश्मीरी भी अच्छे नाटककार थे। 'इश्क' ने कई उर्दू-नाटक लिखे जिनमें से 'खूबसूरत बला', 'सिलवर-किंग', 'राहीदेनाज', 'तुर्की हूर' आदि को अधिक ख्याति मिली। हिंदी में भी उनके नाटक अच्छे उतरे। 'सूरदास', 'सीता-वनवास', 'श्रावण का नया', 'भवणकुमार' आदि उनके हिंदी-नाटक बहुत पसंद किये गये। पं० राधेश्याम के हिंदी-नाटकों में 'वीर अभिमन्यु' को जो ख्याति मिली वह अन्य किसी नाटककार के नाटक को न मिल सकी। उनका 'ऊषा-अनिषद्' भी बहुत लोकप्रिय हुआ। वह नाटक काठियावाड़ की सूर विजय कम्पनी के सत्त्वावधान में खेला गया था। इन नाटककारों के अतिरिक्त हाफिज मोहम्मद चितौरा 'फतेहपुरी', मिर्जा नजीर बेग अकबरावादी, किशनचंद 'जेबा', तुलसीदास 'शैदा', हरिकृष्ण 'जौहर', श्रीकृष्ण 'हसरत' आदि भी अच्छे उर्दू-नाटककार थे।

पारसी-कंपनियों के लिए उपर्युक्त नाटकों के अध्ययन से हमारे सामने कई बातें स्पष्ट रूप से आती हैं। सबसे पहली बात तो यह कि उन नाटकों-द्वारा उर्दू-भाषा का विशेष प्रचार हुआ जिसके पीछे मुगल-

मान नाटककारों का विशेष हाथ था। उन्होंने पारसी रंगमंच से उर्दू भाषा का ही नहीं, पारसी-साहित्य के उन चरित्रों को भी अपने नाटकों में प्रभय दिया जिनका हमारी संस्कृति और सम्यक्ता के साथ कोई लगाव नहीं था। दूसरी बात हमें यह देखने को मिली कि उन्होंने उर्दू-साहित्य के कुतूबिपूर्ण प्रेम को ही अपने कथानकों में प्रभय दिया। जीवन की उदात्त प्रवृत्तियाँ जिनसे लोक-रुचि का परिमार्जन और परिष्कार होता है उनको ओर उनका ध्यान ही नहीं गया। उन्होंने अपने कथानकों में जनता की दूषित मनोवृत्ति को ही प्रभय दिया। तीसरी बात यह मिली कि उन्होंने हमारे पौराणिक पात्रों को बड़े ही भद्दे ढंग से हमारे सामने प्रस्तुत करके हमारी धार्मिक भावना को ठेव पहुँचायी। संता, शकुन्तला, राम और कृष्ण को उन्होंने उर्दू-साहित्य के बाजारू प्रेम का आलंबन बनाया और हमसे ही उसकी दाद ली। इससे बढ़कर हमारी दूषित मनोवृत्ति का उदाहरण और कहीं मिल सकता है। चौथी बात यह देखने में आयी कि उन्होंने अपने नाटकीय आदर्शों के प्रति जनता का ध्यान आकृष्ट करने के लिए अतिमानवीय तत्त्वों को अपने वस्तु-विधान में विशेष महत्त्व दिया जिसके फलस्वरूप उनका रंगमंच जीवन का वास्तविक प्रतिनिधि न होकर 'अजायब घर' बन गया। पाँचवीं बात नाटकों के गानों और नृत्य से सम्बन्ध रखती है। ऐसा लगता है कि गायन और नृत्य के आधार पर ही पारसी कम्पनियों के लिए नाटक लिखे जाते थे। उन नाटकों में अरलील प्रेम की गजलें होती थीं और नृत्य तो इतने फूड़ड़ कि सम्म स्त्री-पुरुष ठठे देख ही नहीं सकते थे। ऐसी स्थिति में प्रतिक्रिया का होना स्वाभाविक ही था। पं० नागयण प्रसाद 'बिताब' और पं० राधेश्याम कथावाचक ने प्रतिक्रिया के रूप में ही अपने-अपने नाटकों की रचना की। उन्होंने हिन्दी को प्रभय दिया और पौराणिक कथाओं को यथाशक्ति कुतूबिपूर्ण होने से बचाया। काठियावाड़ की 'भी सुयं विजय' और मेरठ की 'न्याकुल-भारत' नामक नाटक-मंडलियों का जन्म प्रतिक्रिया के रूप में हो-हुआ। इन नाटक-

मंडलियों ने अपने नाटकों में भारतीय सम्यता और संस्कृति की विशेष रक्षा की और पारसी कम्पनियों के दूषित और व्यभिचारपूर्ण वातावरण से नाट्य-कला को निकालकर हिन्दी के स्वस्थ वातावरण में उपस्थित किया। मेरठ की 'व्याकुल-भारत' नाटक-मंडली ने हिन्दी की विशेष सेवा की। उसने जन-रंगमंच को हिन्दी-रंगमंच बनाने में ही नहीं, अपितु हिन्दी नाटकों को देश-प्रेम की ओर भी आकृष्ट किया। नाट्य और नृत्य में भी सुधार हुआ। गजलों के स्थान पर डुमरी, दादरा आदि को स्थान मिला। संस्कृत-नाट्य-परंपरा के अनुसार पूजन, प्रार्थना, नान्दीपाठ, सूत्रधार की भी योजना हुई। इस प्रकार हमारे सामने दो प्रकार की व्यवसायी कम्पनियाँ और दो प्रकार के नाटककार आये—एक तो ऐसी कम्पनियाँ जो जनता की दूषित मनोवृत्ति को प्रभय देती थीं और ऐसे नाटककार जो जोक-हित का ध्यान न करके उसी दूषित मनोवृत्ति को प्रोत्साहित करते थे और दूसरी ऐसी नाटक-मंडलियाँ जिनका उद्देश्य या जनता की धार्मिक, नैतिक तथा सांस्कृतिक भावनाओं की रक्षा करना और ऐसे नाटककार जो इस भावना को अपनी रचनाओं में प्रभय देकर जन-वचि का परिष्कार करते थे। सामूहिक दृष्टि से विचार करने पर इन समस्त व्यवसायी कंपनियों में निम्नलिखित दोष थे :—

(१) कथानक की दृष्टि से व्यवसायी कम्पनियों के नाटक जीवन से बहुत दूर थे। अनैतिक प्रेम और अति मानवीय तत्त्वों के मेल के कारण उनकी स्वाभाविकता नष्ट हो गयी थी। वे अधिकांश जनता की सत्ता भावनाओं पर आश्रित थे। इसलिए जीवन के उठान की कोई योजना उनमें नहीं थी।

(२) व्यवसायी कंपनियों के नाटकों के कथानकों में विषय की विविधता नहीं थी। आशिक-माशूक, प्रेमी-प्रेमिका ही उनके कथानक के आधार थे। तत्कालीन राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक, नैतिक तथा इसी प्रकार की अन्य समस्याओं से वे सर्वथा शून्य थे।

(३) संवाद की दृष्टि से व्यवसायी कम्पनियों के नाटक कलाहीन थे।

गायन और नृत्य की अधिकता के कारण उनके संवाद अस्वामादिक, अश्लील, अनैतिक, और कुरुचिपूर्ण होते थे ।

(४) चरित्रचित्रण की दृष्टि से व्यवसायी कम्पनियों के नाटक बहुत ही निम्न कोटि के थे । उनके पात्र निष्प्राण और नाटककार के व्यक्तित्व से प्रभावित होते थे । उन्हें देखने से ऐसा प्रतीत होता है कि वे नाटककार के संकेतों पर ही अपने चरित्र का उद्घाटन करते थे । उनमें न तो सोचने की शक्ति थी और न स्वतंत्र रूप से कार्य करने की क्षमता । उनके पीछे नाटककार ही बोसता और कार्य करता हुआ दिखायी पड़ता था ।

(५) नाट्य-कला की दृष्टि से भी व्यवसायी नाटक सर्वथा शून्य थे । उनके रचयिता उस वातावरण से आये थे जिसमें नाट्य-कला नाम की कोई वस्तु ही नहीं थी । इसलिए उन्हें नाटक के वास्तविक आदर्श और मूल्य का ज्ञान ही नहीं था । कला-सौंदर्य की सृष्टि के लिए जिस संयम और नियम-पालन की आवश्यकता है उससे वे शून्य थे । उन्होंने नाटकों की संख्या अवश्य बढ़ा दी थी, पर एक भी नाटक कला की कसौटी पर कसने योग्य नहीं था ।

(६) उद्देश्य की दृष्टि से व्यवसायी कम्पनियों के नाटक निराशाजनक थे । यदि उनका एकमात्र उद्देश्य पीता 'कमाना' कहा जाय तो अनुचित न होगा । वास्तव में उनकी रचना न तो नाट्य-साहित्य के विकास के लिए हुई थी और न तत्कालीन जनता की दूषित मनोवृत्ति के परिष्कार के लिए । उनके मूल में थी व्यवसायिक दृष्टि और इसमें उन्हें पर्याप्त सफलता मिली । इसीलिए जीवन का कोई आदर्श उनके द्वारा हमारे सामने नहीं आया ।

उपर्युक्त दोषों से स्पष्ट है कि व्यवसायी नाटक हमारे लिए उपयुक्त सिद्ध नहीं हो सके । उन्होंने हमें रंगमंच नामकी एक ऐसी वस्तु अवश्य दी जिसे हम आगे चलकर अपना सके और आज उसी के आदर्श पर हम हिन्दी-रंगमंच के निर्माण की कल्पना करते हैं । इस दृष्टि से हम

व्यवसायी कम्पनियों के श्रृणी हैं। यदि इसे हम निकाल दें तो उनके नाटक रहीं की टोकरीयों में फँक देने योग्य हैं।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के आविर्भाव के समय भारतीय जनता अपनी सम्यता एवं संस्कृति से शून्य थी। उसके सामने उस हिन्दी-रंगमंच की समय कोई अपना आदर्श नहीं था। उसकी मनो-स्थापना रंजन-प्रियता उसे और भी नीचे गिराये जा रही थी।

पारसी-थियेट्रिकल कर्पनियों व्यवसायी कर्पनियों थीं। उनका एकमात्र उद्देश्य था—पैसा। पैसा कमाने के लोभ से उनके-द्वारा ऐसे ही नाटकों का प्रदर्शन होता था जो सांस्कृतिक स्तर से बहुत गिरे हुए होते थे। भारतेन्दु की संस्कृत-आत्मा ने इसे स्वीकार नहीं किया। ऐसी स्थिति में उन्होंने जनता की मनोरंजन-प्रवृत्ति का प्रसादन और परिष्कार करने के लिए स्वतंत्र रूप से हिन्दी-रंगमंच की व्यवस्था की। उनके समय में ऐश्वर्य नारायण सिंह के प्रयत्न से चैत्र शुक्ल ११, सं० १९२५ को बनारस थियेटर्स में पहली बार शीतलाप्रसाद-कृत 'जानकी मंगल' का अभिनय हुआ। भारतेन्दु ने कई नाटक लिखे और उनके अभिनय में भी भाग लिया। इससे उनके समय में शिक्षित समुदाय के बीच हिन्दी-रंगमंच की प्रतिष्ठा बढ़ गयी और जन-रंगमंच से पृथक् उनकी सत्ता स्वीकार की जाने लगी।

काशी के अतिरिक्त कानपुर और प्रयाग में भी हिन्दी-नाटकों के अभिनय का आयोजन हुआ। पं० प्रतापनारायण मिश्र के समय में कानपुर में भारतेन्दु-कृत 'सत्य हरिश्चन्द्र', 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' और 'अंधेरनगरी' के सफल अभिनय हुए। इनके अभिनय से साहित्यिक नाटकों का स्वरूप जनता के सामने अवश्य आया, पर व्यवसायी नाटक कर्पनियों का जनता के हृदय पर इतना गहरा प्रभाव था कि हिन्दी के साहित्यिक नाटकों का यदाकदा अभिनय उस दूषित प्रभाव को दूर करने में समर्थ न हो सका। आवश्यकता थी अव्यवसायी को रूप से हिन्दी-रंगमंच की लोकप्रियता बढ़ानेवाली नाटक-मंडलियों की। इस आवश्यकता की

पूर्ण प्रयाग ने की। प्रयाग में सं० १९५५ को रामलीला के दशहर पर 'श्री रामलीला नाटक-मंडली' की स्थापना हुई और सर्वप्रथम 'सीता-स्वयंवर' नाटक अभिनीत किया गया। इसमें महामन्ना मालवीजी भी उपस्थित थे। पं० माधव शुक्ल, पं० महादेव मट्ट तथा अल्मोड़ा-निवासी पं० गोगलदत्त त्रिपाठी ने इसके संचालन में बड़ा सहयोग दिया। सं० १९६४ तक यह मंडली दशहर अपना कार्य करती रही। इसके पश्चात् सं० १९६५ में पं० माधव शुक्ल ने इसे पुनः 'हिन्दी-नाट्य समिति' के नाम से स्थापित किया। इस बार इसने नूना उत्साह आ जया और पं० बालकृष्ण मट्ट तथा श्री पुरुषोत्तमदास टंडन इसके सदस्य हो गये। इस समिति ने बाबू राधाकृष्णदास-कृत 'महाराणा प्रताप' का प्रथम बार अभिनय किया। इस नाटक का अभिनय देखने के लिए इसके लेखक स्वयं कारी से प्रयाग आये थे। इसमें हिन्दी के कई लेखकों ने बड़ी सफलतापूर्वक अभिनय किया था। इसी समिति ने बाबू राममुन्दरदास की अध्यक्षता में प्रयाग में होनेवाले हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन के छठे अधिवेशन के दशहर पर पं० माधव शुक्ल-कृत महामारत (पूर्णाङ्ग) का अभिनय किया था।

प्रयाग की देखादेखी कारी में भी एक 'नागरी-नाट्य-मंडली प्रवर्तन मंडली' की स्थापना हुई। इसका उद्घाटन सं० १९६६ में हुआ। कुछ दिनों पश्चात् इसके दो भाग हो गये। एक का नाम 'कारी नागरी नाटक मंडली' पड़ा और दूसरी 'श्री भारतेन्दु नाटक मंडली' से मिल गयी। आरंभ में 'कारी नागरी नाटक मंडली' को बड़े-बड़े राजा-महाराजाओं का सहयोग प्राप्त हुआ और कई नाटक खेले गये। इन खेलों से जो आर्थिक लाभ हुआ उससे थोड़ा अथवा दुर्भिक्ष-पीड़ितों की सहायता भी की गयी। अपने जीवन-काल में इस मंडली ने बड़ा नाम पैदा किया। इसके अभिनेताओं में सर्वश्री राधाशंकर व्यास, दुर्गाप्रसाद शास्त्री, डा० रवानमुन्दरदास, हरिदास माणिक, ठाकुरदास बी० ए०, एल्-एल० बी० और लक्ष्मी-नारायण शास्त्री आदि थे। इसी मंडली के समकक्ष 'श्री भारतेन्दु नाटक मंडली' भी। इसे भी अच्छे अभिनेताओं का सहयोग प्राप्त था। गोविन्द

शास्त्री-दुग्गेश्वर, डा० वीरेन्द्रनाथ दास, वीरेश्वर बनर्जी एम० एस-सी और रामचंद्र मिश्र एम० ए०, एल० टी० के सहयोग से इसमें भी कई साहित्यिक नाटकों के अभिनय हुए। चौथी उल्लेखनीय नाटक मंडली कलकत्ते की 'हिन्दी-नाट्य-परिषद्' थी। इसकी स्थापना प्रयाग के पं० माधवशुक्ल ने की थी। इसके अभिनेताओं में भी पर्याप्त प्रतिष्ठित व्यक्ति थे जिन्होंने समय-समय पर कई साहित्यिक नाटकों का अभिनय किया। इन अव्यवसायी नाटक मंडलियों के अतिरिक्त हिन्दी-रंगमंच के विकास में मेरठ की व्यवसायी 'व्याकुल भारत नाटक मंडली' ने भी बहुत योग दिया।

अव्यवसायी रूप से भारतीय विश्व-विद्यालयों तथा अँगरेजी पाठ-शालाओं में भी हिन्दी के साहित्यिक नाटकों का अच्छा प्रचार हुआ। प्रयाग-विश्वविद्यालय के हिन्दू बोर्डिंग हाउस-द्वारा प्रत्येक उपाधि-वितरण-समारोह के अवसर पर हिन्दी-नाटकों का अभिनय होता था। काशी विश्वविद्यालय में भी ऐसे ही अवसरों पर छात्रों-द्वारा अभिनय होते थे। इनके अतिरिक्त विभिन्न साहित्य-समितियाँ भी हिन्दी-नाटकों का अभिनय करती थीं। विद्यार्थी-रंगमंच से द्विजेन्द्रलाल राय के प्रायः सभी नाटकों का अभिनय समय-समय पर होता रहता था। इससे हिन्दी-जनता में धीरे-धीरे साहित्यिक नाटकों के प्रति विशेष अनुराग उत्पन्न हुआ जिसके फलस्वरूप बड़े-बड़े विद्यालयों में भी हिन्दी-नाटक खेले जाने लगे। इस समय तक साहित्य-सम्मेलन के वार्षिक अधिवेशनों तथा अन्य साहित्यिक समारोहों के अवसर पर प्रसाद तथा अन्य नाटककारों के कई नाटक बड़ी सफलतापूर्वक अभिनीत किये जा चुके हैं। पंतजी की 'ज्योत्स्ना' का भी अभिनय हो चुका है। इनके अतिरिक्त बेचनशर्मा उग्र, लक्ष्मी-नारायण मिश्र, सेठ गोविन्ददास, हरिकृष्ण 'प्रेमी', उदयशंकर मट्ट, डा० रामकुमार वर्मा, गोविन्दवल्लभ पंत, उपेन्द्रनाथ 'अशक' आदि के भी नाटक खेले जा चुके हैं। वर्तमान युग में एकांकी नाटक लिखे जा रहे हैं और उनका भी सफल अभिनय हो रहा है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि ज्यों-ज्यों जनता में शिक्षा का प्रचार

हुआ है और हिन्दी की लोकप्रियता बढ़ी है। त्यो-त्यो हिन्दी-रंगमंच के प्रति लोगों का आकर्षण हुआ है।

परन्तु इतना होते हुए भी अभी हिन्दी-रंगमंच को जन-जीवन के बीच वह सफलता नहीं मिली है जो व्यवसायी कंपनियों को प्राप्त थी। अभी हमारा हिन्दी-रंगमंच शिक्षित और शिक्षित लोगों के बीच से आगे नहीं बढ़ सका है। ऐसी दशा में हम वर्तमान हिन्दी-रंगमंच को 'गोष्ठी रंगमंच' ही कह सकते हैं। इसमें सन्देह नहीं कि वर्तमान युग में चित्रपट के अधिक लोक-प्रिय होने के कारण हिन्दी-रंगमंच के मार्ग में बाधाएँ आ गयी हैं; पर इसका यह तात्पर्य नहीं कि हिन्दी-रंगमंच की अब आवश्यकता ही नहीं है। चित्रपट की अभिनय-कला पर आधुनिक विज्ञान का प्रभाव है। उसमें वह कला नहीं है जो साहित्य का शृंगार करती है। हिन्दी-नाट्य-साहित्य की अभिवृद्धि और उसका विकास तो तभी संभव है जब उसका अपना रंगमंच होगा। प्रत्येक देश में एक-दो नहीं हजारों सिनेमा-घर हैं जिनसे जनता का मनोरंजन होता है। उन सिनेमा-घरों के होते हुए भी वहाँ नाट्यशालाओं की संख्या कम नहीं है। रूस इस बात का ज्वलन्त उदाहरण है। वहाँ के प्रत्येक नगर में सिनेमा-घरों के रहते हुए भी नाट्यशालाएँ बनायी गयी हैं। बालकों के लिए अलग नाट्यशालाएँ हैं। इंग्लैंड, अमरीका, फ्रांस, जर्मनी, इटली, चीन, जपान आदि में भी नाट्यशालाओं की कमी नहीं है। यदि कहीं उसका अभाव है तो केवल भारत में और वह भी मुख्यतः हिन्दी-नाट्यशाला की। बंगाल, गुजरात, महाराष्ट्र आदि प्रांतों में अपनी-अपनी नाट्यशालाएँ हैं जहाँ से वे अपने नाटकों का प्रचार करती हैं। ऐसी दशा में हिन्दी की अपनी नाट्यशाला होनी चाहिए। हिन्दी अब एक सीमित क्षेत्र का भाषा नहीं है, वह राष्ट्र-भाषा है। उसका यह व्यापक रूप वास्तव में तभी सापेक्ष होगा जब भारत के प्रत्येक प्रान्त और प्रत्येक नगर में हिन्दी-नाट्यशालाओं की स्थापना होगी। हिन्दी-नाट्यकला की आज अपनी स्वतंत्र सत्ता नहीं

है। अपनी आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए वह पराङ्गमुखी बनी हुई है। उसने अन्य नाट्यकलाओं से किया श्रृण लिया है?—इसी का लेखा-जोखा हम आलोचना के रूप में प्रस्तुत करते हैं। वह अन्य देश की नाट्यकलाओं को कुछ दे सकती है अथवा नहीं, और यदि दे सकती है तो क्या दे सकती है?—इसका निर्णय हम अभी नहीं कर सके हैं और तबतक नहीं कर सकेंगे जबतक हम अपने रंगमंच की स्वतंत्र रूप से स्थापना करके अपने नाटकों को उस पर नहीं कस लेते। इसलिए यदि हम चाहते हैं कि हमारा नाट्य साहित्य हमारी सभ्यता और हमारी संस्कृति का सच्चा प्रतिनिधि बने तो हमें अपने रंगमंच की स्थापना करनी होगी और शीघ्र करनी होगी।

उपर्युक्त पंक्तियों में हम बता चुके हैं कि जब हमारे देश में व्यावसायिक और अव्यवसायिक नाटक मंडलियों की रंगमंच और लोकप्रियता बढ़ रही थी तब उनका स्थान चित्रपट चित्रपट ने ले लिया। चित्रपट का भारतीय जन-जीवन में आँधी की तरह प्रवेश हुआ। पहले कुछ दिनों तक अँगरेजी चित्रपटों की धूम रही। इसके पश्चात् जब भारत में भी स्टूडियो खुल गये तब पौराणिक, ऐतिहासिक और सामाजिक कथानकों के आधार पर निर्मित चित्रपट हमारे सामने आये। उस समय केवल छाया चित्रों द्वारा ही उनका अभिनय हमें देखने को मिलता था। कालान्तर में जब उन्हें वाणी मिली तब उनकी लोकप्रियता और भी बढ़ गयी और उन्होंने थोड़े ही दिनों में नाटक-मंडलियों का अन्त कर दिया। न व्यावसायिक नाटक मंडलियाँ रह गयीं और न अव्यवसायी। सब-की-सब काल-कवलित हो गयीं। पर उनकी आत्मा का नाश नहीं हुआ। चित्रपटों में उनकी आत्मा ने प्रवेश करके हमारे सामने वैसे ही भड़े चित्रों को प्रस्तुत करना आरंभ कर दिया जिनके कारण व्यवसायिक नाटक मंडलियाँ—मुख्यतः पारसी कंपनियाँ—बदनाम थीं। आज जब उनके जीवन के लगभग ३०-४० वर्ष बीत चुके हैं और हमारे देश के छोटे-बड़े

नगरों में उनकी स्थापना हो चुकी है तब भी उनके-द्वारा यदाकदा ही स्वल्प और कलापूर्ण अभिनय हमें देखने को मिलते हैं। इसके दो ही कारण हैं—एक तो यह कि पारसी कंपनियों के स्वामियों की भांति उनके निर्माताओं का ध्येय केवल पैसा कमाना है और दूसरा यह कि उन्हें साहित्य और कलाकी आत्मा पहचाननेवाले नाट्यकारों और कथाकारों का सहयोग प्राप्त नहीं है। ऐसी दशा में जबतक सांस्कृतिक और साहित्यिक आधार पर हमारा सरकार-द्वारा उनका राष्ट्रीयकरण नहीं होता तब तक उनसे मुक्तिपूर्ण अभिनय को आशा करना बालू में से तेल निकालना है।

चित्रपट के संबंध में हमने अभी जो कुछ कहा है उससे हमारा तात्पर्य यह नहीं है कि उसकी कोई अस्सी विशेषता नहीं है। रंगमंच के इतिहास में चित्रपट का महत्त्वपूर्ण स्थान है। चित्रपट रंगमंच का अमर रूप है। उसने हमारे पात्रों को पुनः-पुनः तब जाँचित रखने की कला से हमारा परिचय करवा है। उसमें हमारे पात्रों के रंग-रूप, उनकी वेशभूषा, उनके हाव-भाव, उनकी वाणी, उनकी भाव-सूत्राओं और उनकी अभिनय-कला को अमरत्व मिला है। हम उसमें उनकी मृत्यु के पश्चात् भी उनको जाँचित रूप में, जब चाहें तब, देख सकते हैं। पात्रों के अतिरिक्त उसमें हमारी जीवन-परिस्थितियाँ भी सुरक्षित रहती हैं जिनसे आनेवाला सुग मेरणा और स्फूर्ति ग्रहण कर सकता है। उसमें हमारा इतिहास, हमारी सामाजिक व्यवस्था, हमारी रहन-सहन, हमारे रीति-रिवाज, हमारे आनंद-प्रमोद आदि इतिहास की पृष्ठों के भाँति तुल्य रहते हैं। उसमें मूल वर्तमान बनकर हमारे सामने आता है और वर्तमान भविष्य के लिए संदेश-वाहक बन जाता है। इस दृष्टि से रंगमंच का प्रभाव चरित्र और उसकी सीमा संकुचित आत होती है।

चित्रपट ने भौगोलिक दूरियों पर भी असाधारण विजय पायी है। सिनेमा-घरों में बैठे हुए हम विश्व के प्रत्येक देश के पर्वत, नदी, वन, उपवन, उपत्यका आदि प्राकृतिक दृश्यों की शोभा देख सकते हैं;

उसके निवासियों की सामाजिक, धार्मिक, राजनीतिक जीवन का परिवर्धन प्राप्त कर सकते हैं और समय-समय पर होनेवाली उसकी हलचलों को देख सकते हैं। इस प्रकार उसने सारे विश्व को समेटकर एक छोटे श्वेत चादर पर उतार दिया है। रंगमंच में यह विशेषता नहीं है। उसका सौंदर्य अवास्तविक है, कृत्रिम है। चित्रपट ने रंगमंच के एक और अभाव की पूर्ति की है। रंगमंच पर थोड़े नहीं दौड़ाये जा सकते, मोटरें नहीं चलायी जा सकती; वायुमान नहीं उड़ाये जा सकते, फल-फाखानों की व्यस्तता नहीं दिखायी जा सकती, युद्ध के दृश्य नहीं उतारे जा सकते। चित्रपट ने इन सबको हमारे लिए मुलभ कर दिया है। संपन्न देशों में चित्रपट-द्वारा बालकों को शिक्षा भी दी जाती है; जनता में राजनीतिक विचारों का प्रचार भी किया जाता है और यह सब होता है मनोरंजन के रूप में। रंगमंच में स्थल-संकीर्णता है, काल-संकीर्णता है और कार्य-संकीर्णता है; चित्रपट में ऐसी कोई भी संकीर्णता नहीं है। हजारों-लाखों मील की दूरी, जन्म से मृत्यु तक की जीवन-परिस्थितियाँ और धर्मों के खेल से युद्ध तक के कार्य-व्यापार—ये सब आसानी से चित्रपट पर उतारे जा सकते हैं। विश्व का कोई कला, जीवन का कोई विषय ऐसा नहीं है जिसे चित्रपट ने हमारे लिए मुलभ न किया हो।

चित्रपट में इतनी विशेषताएँ होते हुए भी आज वह प्रेमी और प्रेमिकाओं के अनर्गल प्रलाप में ही पड़ा हुआ है। उससे जनता की उसी रुचि का पोषण हो रहा है जो समाज के नैतिक पतन का कारण और राष्ट्र की उन्नति में बाधक है। उसका कोई लक्ष्य नहीं, कोई उद्देश्य नहीं। उसके भद्दे, अश्लील, और कुरुचिपूर्ण गानों का हमारे बालकों के हृदय और मस्तिष्क पर जो प्रभाव पड़ा रहा है वह वर्तमान के लिए घातक तो है ही, भविष्य के लिए भी मयावह है। यदि हमारे चित्रपट-निर्माता, अभिनेता और चित्रपट के लिखनेवाले कथाकार इस ओर ध्यान न देंगे तो वे विश्व की इस अभूतपूर्व देन के प्रति अन्याय और अपने

स्वतंत्र राष्ट्र की उठती हुई उमंगों पर कुठाराघात करने। उन्हें स्मरण रखना चाहिए कि धन से बढ़कर राष्ट्र है। यदि राष्ट्र उगा, यदि उसके निवासी कुसचिपूर्य होने तो विश्व का सारा धन उनके हाथ में आ जायगा।

आज के हिन्दी नाटककारों पर चरित्र-निर्माण की बड़ी भारी जिम्मेदारी है। उन्हें एक ओर अपने स्वतंत्र देश की राजनीतिक तथा आर्थिक आवश्यकताओं पर विचार करना है और दूसरी ओर जनता के दूषित मनोवृत्ति का परिष्कार करना है। ऐसी दशा में उनकी लेखनी में ऐसे ही नाटकों का सृजन होना चाहिए जो हमें विश्व के रंममंच पर ऊँचा उठा सके। भारत के सिनेमा-घर दूषित वातावरण के प्रचार में साधन बन गये हैं। मंदे गानों और कुसचिपूर्य चरित्रों के प्रदर्शन से हमारे बालक-बालिकाओं, युवक और युवतियों को जो प्रोत्साहन मिल रहा है वह हमारी संस्कृति और सम्यक्ता के सर्वथा प्रतिशूल है। ऐसी दशा में यदि चित्रपट-निर्माता, अभिनेता, और नाटककार सब एक साथ मिलकर ऐसे फिल्मों का निर्माण करें जो इन दोषों का परिभाजन कर के हमारी नैतिक चेतना को जागरित कर सकें तो समाज और देश दोनों का कल्याण होगा।